西方美学史（上）

朱光潜全集（新编增订本）

中華書局

《西方美学史》是朱老的一部最重要的学术著作……
部比较全面和系统地阐述西方美学思想发展的专著……
为止我国对西方美学研究的水平，而且推动了我国……

它不仅是我国学者所写的第一部这方面的著作，而且就我所接触的不多的外国学者所写的这方面著作来看，在体系的完整和内容的详备赅博上，它也不见得逊色。

——蒋孔阳

西方美学史

（上）

朱光潜全集（新编增订本）

中華書局

图书在版编目(CIP)数据

西方美学史/朱光潜著．—增订本．—北京：中华书局，2013.8
(朱光潜全集新编增订本)
ISBN 978-7-101-09467-1

Ⅰ．西…　Ⅱ．朱…　Ⅲ．美学史-西方国家　Ⅳ．B83-095

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 137877 号

书　　名　西方美学史(全二卷)
著　　者　朱光潜
丛 书 名　朱光潜全集(新编增订本)
责任编辑　聂丽娟　翁向红
出版发行　中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号　100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
印　　刷　北京市白帆印务有限公司
版　　次　2013 年 8 月北京第 1 版
2013 年 8 月北京第 1 次印刷
规　　格　开本/880×1230 毫米　1/32
印张 28⅝　插页 5　字数 660 千字
印　　数　1-3000 册
国际书号　ISBN 978-7-101-09467-1
定　　价　98.00 元

《朱光潜全集》(新编增订本)顾问、编委

(标 * 号者为新增顾问、编委,按姓氏笔画排序)



二十世纪八十年代初期



1973年朱光潜与孙儿、孙女们合影

《朱光潜全集》(新编增订本)出版说明

朱光潜(1897—1986),安徽桐城人,著名的美学家、文艺理论家、教育家、翻译家,中国现代美学的奠基人和开拓者之一。

朱光潜先生幼年饱读诗书,青年时期在桐城中学、武昌高等师范学校学习;1922年香港大学文学院肄业后,任教于上海吴淞中国公学中学部、浙江上虞白马湖春晖中学。曾与叶圣陶、胡愈之、夏衍、夏丏尊、丰子恺等成立立达学会,创办立达学园,进行新型教育的改革试验。1925年考取官费留学,先后肄业于英国爱丁堡大学、伦敦大学,法国巴黎大学、斯特拉斯堡大学,获文学硕士、博士学位。1933年回国,先后在北京大学、四川大学、武汉大学、安徽大学任教。解放后历任全国政协委员、常委,民盟中央委员,中国美学学会会长、名誉会长,中国作协顾问,中国社科院学部委员等。

朱光潜先生学贯中西,博通古今,对中西方文化都有很高的造诣,在文学、哲学、心理学、美学诸领域,取得了卓越的成就,是我国现当代最负盛名并赢得崇高国际声誉的美学大师。

朱光潜先生将自己的美学思想分为解放前和解放后两个阶段。他的很多著作是在解放前完成并出版的,如《给青年的十二封信》(1929)、《变态心理学派别》(1930)、《谈美》(1932)、《变态心理学》(1933)、《悲剧心理学》(1933)、《文艺心理学》(1936)、《诗论》(1943)、《谈修养》(1943)、《谈文学》(1946)、《克罗齐哲学述评》(1948),同时翻译出版了[法]柏地耶《愁思丹和绮瑟》(1930)、[意]克罗齐《美学原理》(1947)等。解放后,朱光潜先生开始钻研马列主义,试图以历史唯物主义和辩证唯物主义来探讨一些关键性的

美学问题，出版的著作有《西方美学史》上卷(1963)、《西方美学史》下卷(1964)、《谈美书简》(1980)等，并将大量精力放在翻译西方美学论著上，先后将[美]哈拉普《艺术的社会根源》(1951)、[希腊]柏拉图《文艺对话集》(1954)、[英]萧伯纳《英国佬的另一个岛》(1956)、[德]黑格尔《美学》第一卷(1958)第二卷(1979)第三卷(1981)、[德]爱克曼(辑录)《歌德谈话录》(1978)、[德]莱辛《拉奥孔》(1979)、[意]维柯《新科学》(1986)等著作介绍到中国，为推动我国美学事业的发展做出了重要的贡献。

朱光潜先生一生著述和译著丰赡。先生去世后，安徽教育出版社自1987年至1993年陆续出齐了《朱光潜全集》(二十卷)。由于种种原因，有些材料当时未能收入，加之近二十年来，又陆续发现了相当数量的文章，所以，出版《朱光潜全集》增订本已是学术界、读书界的一致希望。为此，中华书局聘请专家组成了新的编委会，在保留原来编委的基础上，根据需要新增了编委，召开了编委会，充分听取编委的意见和建议。此次出版，除了对《全集》内容的增补和修订，重新编排是另一项重要工作，目的是更加清晰地体现朱光潜先生各类著述的情况。兹将新编增订的情况介绍如下：

一、新编。《全集》编为三十册，将朱光潜先生的全部著作按专题重新分卷，各卷均按内容进行归类。每卷内大致按照创作时间的先后为序，个别篇章兼顾相关篇目的内容，前后略有参差。

二、增补。新增文章近百篇，有些是原版《全集》失收的，有些则是从未公开发表过的。新增文章均依内容归入相关各卷。

三、新拟集名。将单篇文章按内容分类，分别编为《欣慨室逻辑学哲学散论》、《欣慨室中国文学论集》、《欣慨室西方文艺论集》、《欣慨室美学散论》、《欣慨室随笔集》、《维科研究》、《欣慨室教育散论》、《欣慨室杂著》、《欣慨室短篇译文集》等。

四、编制索引。各卷均编制人名及书篇名索引。第三十册为

总索引，囊括了各卷的人名和书篇名索引。

五、尊重原貌。为保持著作的历史原貌，对文字内容尽量不作改动。原书的译名不做统一处理，将在总索引中对不同译法的译名进行归并，以便查阅。

《朱光潜全集》（新编增订本）的收集、整理、出版工作，得到了学术界、读书界、出版界的支持与关注，在此，谨表示衷心的感谢！由于《全集》卷帙浩繁，内容广泛，写作时间前后跨度逾六十年，且很多著作都有若干版本，所以底本的选择、整理的方式不求统一，可参看各书卷末的《编校后记》。书中编校错误或在所难免，敬请读者批评指正。

中华书局编辑部

2012年8月

目　录

西方美学史(上)

第二编　十七世纪到启蒙运动

附 录

西方美学史(下)

第三编 十八世纪末到二十世纪初

甲 德国古典美学

乙　其他流派

丙　结束语

附　录

再版序论

一　美学研究的对象；美学由文艺批评、哲学和自然科学的附庸发展成为一门独立的社会科学

解放后，五十年代，在党领导之下持续数年之久的全国范围的美学讨论，引起了广大文艺理论工作者和一般读者对美学的浓厚兴趣和深入研究的要求。参加这场讨论对我是一次深刻的教育。我从此开始钻研马克思列宁主义、毛泽东思想，来对自己过去所接受的西方资产阶级美学思想进行一些初步的分析批判。一九六一年，北京大学哲学系为了适应当时的需要，曾特设美学专业来训练预备开美学课的教师，我参加了该专业的教学工作，开始编写西方美学史讲义。一九六二年，中国科学院社会科学部门举行文科教材会议，决定把西方美学史列入教材编写规划，编者接受了这项任务，根据已编的讲义、学习笔记和资料译稿，编出了这部两卷本的《西方美学史》，一九六三年由人民文学出版社印行，次年重印过一次。

接着就是"文化大革命"。林彪和江青反革命集团大搞篡党夺权的阴谋诡计，先对老知识分子后对老干部施行法西斯统治和迫害。我也被戴上"反动权威"的帽子，在很长一段时间里被迫放弃了教学工作和科研工作。北京大学哲学系的美学专业也和许多其他专业一样，被迫解散了。我直到获得"解放"后才重理旧业，在最近几年中继续把黑格尔《美学》第二、第三两卷译完，还选译了爱克曼的《歌德谈话录》，校改了已遗失而重新发现的莱辛的《拉奥孔》旧译稿，都已交出版机关陆续付印。现在抽空来校改这部《西方美

学史》第一版，把《序论》和《结束语》两章改写过。

现在约略交代一下编写《西方美学史》的一些意图和工作过程。这部小书原是作为高等院校文科教材而编写的。教材要兼顾到教师和学生。因此用了较多的篇幅，以便多援引一些重要的原始资料。编者在工作过程中，在搜集和翻译原始资料方面所花的工夫比起编写本身至少要多两三倍。用意是要史有实据，不要凭空杜撰或摭拾道听途说。按原计划还要编一本资料汇编。从古代到中世纪部分原已选译，文艺复兴和启蒙运动时期的资料也零星地选译了一些。不幸由于江青反革命集团的捣乱，资料译稿大部分都已散失。如果时间允许，今后还想把这项工作做下去。

严格地说，本编只是一部略见美学思想发展的论文集或读书笔记，不配叫做《西方美学史》。任何一部比较完备的思想史都只有在一些分期专题论文的基础上才写得出来。而且这也不是由某个人或几个人单干所能完成的。为了适应目前的紧迫需要，编者只能介绍一些主要流派中主要代表的主要论点，不能把面铺得太宽，把许多问题都蜻蜓点水式地点一下就过去了。一部教材不仅要传授知识，更重要的是训练独立研究和独立思考的能力，从而造就真正的人材，培养成优良的学风和文风。因此，编者力图把重点摆在文艺理论中几个关键性问题上，就这些问题进行一些分析，在最后一章中就这些问题做一些小结。编者限于知识水平和思想水平，自己也不满意于这种初步尝试，不过认为工作程序是应该如此进行的。

编者对主要流派中主要代表的选择只有一条标准：代表性较大，影响较深远，公认为经典性权威，可说明历史发展线索，有积极意义因而足资借鉴的。反面人物也不一概排斥，古代的柏拉图、中世纪的普洛丁和托马斯·阿奎那和近代的克罗齐都是唯心主义的有反动倾向的人物，但是在美学思想发展中都起了巨大作用，你还

不能把他们一笔勾销。这是辩证唯物主义和历史唯物主义的要求。正确的思想总是在和错误思想的斗争中形成的。不懂得反面,也就难懂正面。

本编第一版原有《编写凡例》和《序论》,现在改写合在一起。《序论》的重点只有两个:一是美学研究的对象,它和其他学科的关系,它变成一门社会科学的经过;一是美学史的研究方法,指导原理,编写马克思主义美学史的艰巨性和光明前途。下面先谈谈美学研究的对象,它和其他学科的关系,它怎样变成一门社会科学。

照字面看,美学当然就是研究美。但是过去学者对此久有争论。德国哲学家鲍姆嘉通在一七五〇年才把它看作一门独立的科学,给它命名为"埃斯特惕克"(Aesthetik)。这个来源于希腊文的名词有感觉或感性认识的意义。他把美学看作与逻辑是对立的。逻辑研究的是抽象的名理思维,而美学研究的是具体的感性思维或形象思维。黑格尔曾指出:"埃斯特惕克"这个名称不恰当,用"卡力斯惕克"(Kallistik)才符合"美学"的意义。不过黑格尔认为"卡力斯惕克"也还不妥,"因为所指的科学所讨论的并非一般的美,而只是艺术的美",所以"正当的名称是艺术哲学",黑格尔自己的讲义毕竟也命名为《美学》,理由是这个名称"已为一般语言所采用"。鲍姆嘉通的《美学》发表在一七五〇年,足见美学作为一门独立科学,还是比较近的事。这并不等于说,前此就没有美学思想。人类自从有了历史,就有了文艺;有了文艺,也就有了文艺思想或美学理论。就西方来说,在古希腊雕刻、史诗和悲剧鼎盛时代,柏拉图就已经在《理想国》里着重地讨论了文艺及其政治影响。他还写了一篇专门论美的对话《大希庇阿斯》。接着他的门徒亚理斯多德就写了《诗学》和《修辞学》。从此这两位大哲学家就为后来西方美学的发展奠定了基石。

从历史发展看,西方美学思想一直侧重文艺理论,根据文艺创

作实践作出结论，又转过来指导创作实践。正是由于美学也要符合从实践到认识又从认识回到实践这条规律，它就必然要侧重社会所迫切需要解决的文艺方面的问题，也就是说，美学必然主要地成为文艺理论或“艺术哲学”。艺术美是美的最高度集中的表现，从方法论的角度来看，文艺也应该是美学的主要对象。正如马克思指出的，人体解剖有助于对猴体解剖的理解，研究了最高级的发达完备的形式，就不难理解较低级的发达较不完备的形式。这个观点并不排除对自然美和现实美的研究。过去一些重要的美学家大都涉及自然美，但是也大都从文艺角度去对待自然美，并不把这两种美当作两个不可统一的对立面。

美学理论既然是文艺实践的总结和指导，对于某一时代文艺的理解就必有助于对该时代美学思想的理解，反过来说也是如此。例如不理解法国新古典主义文艺作品，就很难理解布瓦洛的《诗艺》；反之，研究了布瓦洛的《诗艺》，也就有助于理解法国新古典主义文艺作品。因此，决不能把美学思想和文艺创作实践割裂开来，而悬空地孤立地研究抽象的理论，那就成为“空头美学家”了。

美学必须结合文艺作品来研究，所以它历来是和文艺批评紧密联系在一起而成为文艺批评的附庸。西方有些著名的美学家首先是文艺批评家，如贺拉斯、布瓦洛、狄德罗、莱辛、泰纳和别林斯基都是些著例。随着人类文化的进展，文艺日益成为自觉的活动，最好的文艺批评家往往是文艺创作者本人。诗和戏剧方面的歌德，绘画方面的达·芬奇和杜勒，雕刻方面的罗丹，小说方面的巴尔扎克和福楼拜等大师，在他们的谈话录、回忆录、书信集或专题论文里都留下了珍贵的文艺批评，其所以珍贵，是因为他们是从亲身实践经验出发的。

其次，美学实际上是一种认识论，所以它历来是哲学的一个附属部门。从柏拉图、亚理斯多德、托马斯·阿奎那一直到康德和黑

格尔，西方著名的美学家都是些哲学家。美学在西方大学里过去大半都设在哲学系，甚至有时就附属在哲学这门课里，因为它是被作为一种认识论看待的。美学的命名人鲍姆嘉通就把美学和逻辑学对立起来，前者研究感性认识而后者则研究理性认识。美学既然离不开哲学，要研究西方美学史，就必须研究西方哲学史（有些哲学史也附带地讲些美学史）。例如不理解十七世纪以后欧洲大陆笛卡儿派理性主义与英国培根、洛克等人的经验主义之间的基本分歧以及德国古典哲学对这种分歧所作的调和妥协，就不可能理解近代西方美学史的发展线索。反之，不理解一个哲学家的美学思想，也就不可能真正理解他的哲学体系。例如不理解康德的美学专著《判断力批判》上卷，就很难理解他的三大批判是怎样构成一个完整体系的。再如掌握了黑格尔的《美学》，对他的《逻辑学》和《精神现象学》等著作也就可以理解得更具体些。

第三，近代自然科学蒸蒸日上，它也闯进了文艺领域。文艺复兴时代的达·芬奇、启蒙运动时代百科全书派和浪漫运动时期的歌德，都不仅是文艺创作者而且是卓越的自然科学家。自然科学对文艺不仅在创作工具和技巧方面有所贡献，而且对世界观和创作方法也产生了有益的影响。理所当然的是美学从此不仅附属于哲学和文艺批评，而且日渐成为一种自然科学的附庸了。首先是从英国经验主义盛行以后，心理学日渐成为美学的主要支柱。休谟和博克都主要是从心理学观点去研究美学问题的。德国哲学家、“美学始祖”鲍姆嘉通本人以及以研究形象思维著名的维柯，多少都是继承英国经验主义的衣钵；从心理学角度看问题的风靡一时的费肖尔和立普斯的“移情说”，于认识之外研究情感在欣赏艺术和自然中所发生的作用。到了上世纪末，弗洛伊德、荣格和阿德勒等人还运用变态心理学来分析文艺活动。本世纪初，英美各大学把心理学的实验和测验也应用到美学研究里去。

此外，生物学和人类学对美学也发生了一些影响。法国实证主义派美学家泰纳把文艺比作一种生物，说文艺作品是种族（Race）、社会氛围（Milieu）和时机（Moment）三种因素必然的产物。这种学说一方面是近代法国现实主义文艺以及继起的自然主义文艺的理论基础，另一方面也是费尔巴哈和车尔尼雪夫斯基的“人类学原则”（Anthropological principle，过去误译为“人本主义原则”）的萌芽。人类学是把人当作动物的一个种属来研究的。

第四，西方从十九世纪下半期进入帝国主义时期以来，一般思想界日益进入危机。文艺和文艺理论方面也日趋腐朽颓废，“主义”五花八门，故作玄虚，支离破碎，大半仍是过去的唯心主义和形而上学的货色改换新装。它们在敲帝国主义文化的丧钟。我们在教材里无须为它们浪费笔墨。

也就在这个帝国主义文化衰亡时期，随着工人运动的上升和生产方式的改变，马克思主义出现了，而且传播到全世界各个角落，日益显示出它的强大威力。文艺和文艺理论已被科学地证明是一种由经济基础决定，反过来又对经济基础起反作用的社会意识形态。这就是说：美学已由文艺批评、哲学和自然科学的附庸一跃而成为一门重要的社会科学了。它的任务已不仅在认识世界和解释世界，而更重要的是在改造人和改造世界，从此它的重要性空前提高了。

二　研究美学史应以历史唯物主义为指南；它的艰巨性和光明前途

本编原定的范围是介绍历代西方美学思想发展的梗概。马克思主义行世以来的美学思想发展不在本编范围之内，应另行编写。但是我们生活在马克思主义时代和毛泽东思想的故乡、社会主义的中国，即使只介绍到资本主义时代为止的西方美学思想发展，为

了古为今用、洋为中用，也必须努力运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点和方法。这是一项光荣的任务，也是一项艰巨的任务。在这里编者不妨约略谈一下自己在这方面的甘苦和体会。

编者在参加过几年全国范围的美学讨论的基础上着手编写这部教材时，也曾立志要从马克思主义出发，但是对这项任务的艰巨性估计很不足。自以为只要抓住经济基础决定上层建筑和意识形态而上层建筑和意识形态对经济基础也起反作用这个总纲就行了。在实际运用这个总纲时，就先试图确定所涉时期的社会类型，看它是奴隶社会、封建社会，还是资本主义社会，然后就设法说明该时期的文艺和文艺思想如何联系到该社会类型。但是这样进行下去，就愈来愈认识到这种贴标签的简单化办法恰恰是违反马克思主义的。

首先给我敲了一下当头棒的是恩格斯在一八九〇年八月五日给施米特的信，信中提到对于当时德国青年作家来说：

> “唯物主义的”这个词只是一个套语，他们把这个套语当作标签贴到各种事物上去，再不作进一步的研究，……就以为问题已经解决了。但是我们的历史观首先是进行研究工作的指南，并不是按照黑格尔学派的方式构造体系的方法。必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、私法、美学、哲学、宗教等等的观点。在这方面，到现在为止只做出了很少的一点成绩……他们（德国年轻人——引者）只是用历史唯物主义的套语……来把自己的相当贫乏的历史知识（经济史还处在襁褓之中呢！）尽速构成体系，于是就自以为非常了不起了①。

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第475页。

编者每次读这封信，就不免反躬自省一番，自己虽不是“德国青年”，这番话是不是恰恰打中了自己的要害而且痛下了针砭?！恩格斯教导我们“必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件”，这“存在的条件”就是具体情况，要熟悉全部历史和有关社会类型的具体情况，才能就有关问题作具体分析。恩格斯特别重视经济史，在一八九四年一月二十五日给博尔吉乌斯的信里还再次惋惜“在德国，达到正确理解的最大障碍，就是出版物中对于经济史不可原谅的忽视，以致很难于抛掉那些在学校里已被灌输的关于历史发展的观念(即唯心史观——引者)，而且难于搜集为此所必要的材料”①，这就是说，不掌握经济史，就很难建立唯物史观。经济史这样重要，而它对编者恰恰是个空白点！怎么不叫人气馁呢！

经济史基本知识的贫乏会造成什么恶果呢？恩格斯在一八九〇年六月五日给在这方面有缺点的恩斯特的信里举出一个生动的事例：

> ……至于谈到您用唯物主义方法处理问题的尝试，首先我必须说明：如果不把唯物主义当作研究历史的指南，而把它当作现成的公式，按照它来剪裁各种历史事实，它就会转变为自己的对立物(即唯心主义——引者)。……您把整个挪威和那里所发生的一切都归入小市民阶层的范畴，接着您又毫不迟疑地把您对**德国**小市民阶层的看法硬加在这一挪威小市民阶层身上，这样一来就有两个事实使您寸步难行。

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第507页。

接着恩格斯就指出:一、在法国复辟王朝时期,挪威就已“争得一部比当时欧洲任何一国宪法都较民主得多的宪法”;二、“挪威在最近二十年中所出现的文学繁荣只有俄国能媲美,在欧洲各国文学打上了他们的印记”。此外,拿挪威和德国相比,在小市民阶层的力量、工业生产和运输贸易等方面,挪威都比德国远较先进,妇女地位尤“相隔天壤”。恩格斯还举易卜生的戏剧为例,说“它们反映了一个即使是中小资产阶级的但是比起德国的来却有天渊之别的世界”,接着恩格斯就向恩斯特进了一句忠告:“我宁愿先把它深入地研究一番,然后再下判断。”①

试看马克思主义者以多么谨严的态度去研究历史!我们这批人轻易地“按照公式”来“剪裁历史事实”,也就是歪曲历史。我们把一个作家和小资产阶级画等号就心安理得了,还分什么小资产阶级和中小资产阶级!还分什么挪威和德国!还分什么历史背景不同或发展水平的高低!一锅煮就完了!

这就涉及一个更基本的问题:编者曾提到立志要抓历史唯物主义的总纲,对于这个总纲究竟有了正确的认识没有?学习马克思主义也有二十多年了,现在发现自己对这个根本问题并没有弄清楚。这问题必须弄清楚,所以我不怕出丑,来公开地清理一下自己的糊涂想法,敬求同志们批评纠正。

先研究一下马克思在一八五九年发表的《〈政治经济学批判〉序言》中的一段话:

> ……人们在自己生活的社会生产中发生一定的、必然的、不以他们的意志为转移的关系,即同他们的物质生产力的一

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷,第471至474页,据德文对译文略有校改。

定发展阶段相适合的生产关系。这些生产关系的总和构成社会的经济结构，即有法律的和政治的上层建筑竖立其上并有一定的社会意识形式与之相适应的现实基础。物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，相反，是人们的社会存在决定人们的意识……①

这一整段话就是历史唯物主义的总纲。马克思去世之后，恩格斯在一八九〇年九月写给布洛赫的信里对这个总纲作了如下的阐明和补充：

根据唯物史观，历史过程中的决定性因素**归根到底**是现实生活的生产和再生产。无论马克思或我都没有肯定比这更多的东西。如果有人对此进行歪曲，说经济是**唯一**起决定作用的因素，他就是把上述命题变成一句空洞、抽象而荒谬的废话。经济状况是基础，但是上层建筑的各种因素——阶级斗争的各种政治形式及其结果——由斗争取得胜利的阶级所建立的各种宪章等等——各种法律形式，乃至这一切实际斗争在参加者头脑中的各种反映，政治的、法律的和哲学的理论，以及各种宗教观点及其进一步发展出来的教义体系，——也都要对各种历史斗争的进程发生影响，而且在很多情况中对

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第 82 至 83 页。建议将译文稍改动一下："……经济结构即现实基础，在这基础上竖立着上层建筑，与这基础相适应的有一定的社会意识形式。"这是按原文直译，不至产生上层建筑等于意识形态或意识形态只适应上层建筑之类的误解，原文"现实基础"是放在前面作为"经济结构"的同位语，而译文把它挪至句尾，"与之相适应"的"之"字，依中文代词少有放在所代词之前的习惯，就有可能被认为代上文"上层建筑"，而实际上"之"字仍是代"现实基础"的。

斗争的形式起着主要的决定作用，上述一切因素在这里都起着交互作用，其中经济运动归根到底要作为必然的东西透过无数偶然事物……而获得实现。否则把上述理论（指唯物史观——引者）应用到任何一个历史时期，就会比解答简单的一次方程式还更容易了①。

后来列宁在《马克思主义的三个来源和三个组成部分》中的提法和马克思、恩格斯的提法也是一致的，而且更加明确：

人的认识反映不依赖于它而存在的自然界，也就是反映发展着的物质；同样，人的**社会认识**（就是哲学、宗教、政治等各种不同的观点和学说）也反映社会的**经济制度**。政治制度是经济基础的上层建筑②。

仔细把上引马克思、恩格斯和列宁的三段话比较看，编者不免感到有些迷惑，现在分述如下：

迷惑之一：马克思本来不曾说"经济是唯一起决定作用的因素"，可是在《序言》里确实只强调经济因素。为什么恩格斯在信里要特地否定经济是唯一决定因素呢？这是不是恩格斯和马克思不一致呢？这种糊涂思想只有在编者仔细推敲恩格斯给梅林的信中

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第477页。原译文对原文的句型、代词和标点符号，都有些任意更动，弄得纠缠不清，易生误解，因校原文对译文作了一些修改，改译中连接词"乃至"的原德文是 und nun gar，英译作 and even，法译作 et même，至关重要，说明下文"各种反映"（意识形态）是和上文"上层建筑"的各种"因素"对举，语气是"不但上层建筑……就连各种意识形态也都要……"，并不是把意识形态也列为上层建筑的各种因素之一。原文下一段话中头几句也证明这样看是正确的。

② 《列宁选集》第二卷，第443页。查原文，"经济制度"应改译为"经济体系"（或结构）。

下引一段话才得到澄清：

> 我们最初是把重点放在作为基础的经济事实中探索出政治观念、法律观念和其他思想观念所制约的行动，而当时是应当这样做的。但是我们这样做的时候，为了内容而忽略了形式方面，即忽略了这些观念是由什么样的方式和方法产生的，这就给了敌人以称心如意的借口来误解和歪曲[1]。

这里两次说“我们”足见恩格斯参加或赞同过《序言》中那条历史唯物主义总纲的制定，谈不上什么“不一致”，要点是在“当时”把重点放在经济基础上是“应该”的，为什么“应该”，恩格斯没有说明，因为理由是很明显的，当时首要的任务是破唯心史观从而建立唯物史观，是要说明推动历史发展的不是心灵或思想体系，而是物质力量或经济基础，恩格斯承认这是为了内容而忽略了形式，是个“过错”。“内容”指重点所在的历史唯物主义的基本原理，“形式”指经济基础如何透过上层建筑和意识形态而发挥作用，即这三大因素之间的作用和反作用的错综复杂的关系网。恩格斯还指出这个“过错”给敌人钻了空子进行歪曲[2]。从此可见，唯物史观在当时就已遭到敌人的歪曲和诽谤，而矛头恰恰针对着“经济是唯一的决定性因素”这句本身就是歪曲的话，这些敌人之中有些是资产阶级唯心史观的卫护者，他们一向高唱“精神文化”和“道义力量”，诬蔑唯物史观为功利主义，但是更险恶的敌人还是伪装拥护社会主义的机会主义者。他们宣扬所谓“经济唯物主义”，也就是宣扬“经济是

---

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 500 至 501 页。校原文对译文略有修改。

② 梅林本人也曾有过经济唯物主义的错误观点，但不属敌人之列，恩格斯在对他进行同志式的开导。

唯一的决定性因素”。这个错误的观点本是他们自己的，他们却把它们栽进马克思主义里，还自夸是“合法的马克思主义者”。恩格斯给梅林的信主要是对这批机会主义者的驳斥。“经济唯物主义”是一种片面的、庸俗的、认为经济是社会发展的唯一动力的历史观，它否认政治、政治机构、思想和理论在历史过程中所起的积极作用。

恩格斯给梅林的信里否定经济是唯一的决定因素，详细说明了经济基础、政治法律的上层建筑以及相应的思想体系这三种因素有机地联系在一起，成为一种错综复杂的作用和反作用的关系网或“合力”来推动历史发展，这就进一步阐明了和发展了马克思主义。这种功绩在捍卫马克思主义和批判机会主义的斗争中意义是非常重大的。

迷惑之二：历史前进的动力究竟有几种呢？马克思、恩格斯和列宁在上引三段关于历史唯物主义的教导里[①]一致肯定了有三种：一、经济结构即现实基础，二、法律的和政治的上层建筑，三、与基础相适应的社会意识形态或思想体系。

我所特别感到迷惑的是上层建筑和意识形态之间的关系。过去有三种不同的提法。

第一种提法就是马克思、恩格斯和列宁在上引三段话里的提法，即上层建筑竖立在经济基础上而意识形态与经济基础相适应，与上层建筑平行，但上层建筑显然比意识形态重要，因为它除政法机构之外也包括恩格斯所强调的阶级斗争、革命和建设。

第二种提法是上层建筑包括意识形态在内，提得最明确的是斯大林在《马克思主义和语言学问题》里的一段话：

---

① 指马克思在《〈政治经济学批判〉序言》里、恩格斯在给布洛赫的信里和列宁在《马克思主义的三个来源和三个组成部分》里阐明历史唯物主义的三段话。

> 基础是社会发展的一定阶段上的社会经济制度，上层建筑是社会的政治、法律、宗教、艺术观点，以及和这些观点相适应的政治、法律机构（重点引者加）。

这里使我迷惑的有两点：头一点是马克思所说的“与之相适应”的“之”这个代词是指基础，就是说各种观点或意识形态相适应基础（查《马克思恩格斯全集》俄文本，俄译对原文是忠实的），在这第二种提法里却变成政治法律机构的上层建筑和“这些观点相适应了”。其次一点是意识形态显得比政治、法律机构还更重要，因为政治、法律机构反而要适应意识形态。这些变动是否无关宏旨呢？

此外还有第三个提法，即在上层建筑和意识形态之间划起等号来，《马克思主义和语言学问题》里也有这种提法，原话是这样说的：

> ……上层建筑与生产及人的生产行为没有直接联系，上层建筑只是经过经济的中介、基础的中介，与生产发生间接的联系，……上层建筑活动的范围是狭窄和有限的。

这里上层建筑就只指意识形态而不包括政治、法律机构及其措施了，也就是说，在上层建筑与意识形态之间划起等号，把意识形态当作上层建筑了；否则就不能说政权、政权机构及其措施（上层建筑）对于生产和经济不能有直接的联系或发生直接影响了。这样说，不但违反马克思主义，而且也不符合常识。再者，如果说上层建筑也包括政权、政权机构及其措施，能说“上层建筑活动的范围是狭窄和有限的”吗？

编者在解放前没有接触过马克思主义，解放后不久，由于专业是语言，头一部要学习的经典著作就是当时（一九五〇年）刚出版

的《马克思主义和语言学问题》，由于过去一直教外国文学课，就经常接触到伊瓦肖娃的《十九世纪外国文学史》之类苏联著作，其中文艺都列在上层建筑，重理美学旧业时还接触到匈牙利的马克思主义理论权威卢卡契的《美学史论文集》，看到他在一九五一年在匈牙利科学院所作的《作为上层建筑的文学和艺术》长篇报告，也是以上层建筑代替了意识形态。此外，苏联出版的尤金院士编的《简明哲学词典》中《基础与上层建筑》条的提法也是如此，于是自己也就鹦鹉学舌，把原属意识形态的文艺说成上层建筑，在《西方美学史》初版里就有不少的例证。现在趁这部教材再版的机会，想检查一下自己对于原来发愿要依据的历史唯物主义究竟认识到什么程度，就重新学习马克思主义创始人关于历史唯物主义的明确教导，才发现这里还大有问题，自己并没有弄清楚，所以汗流浃背。我曾在内部讨论中提出过自己的一些不成熟的表示怀疑的想法，有几位关心的同志劝我慎重考虑，仿佛这是“禁区”。经过几个月的慎重考虑，我还是决定要把这些想法公开出来，因为党中央再三教导我们要按照双百方针办事。毛泽东同志还教导过我们说，马克思主义不怕批评。马克思在阐明历史唯物主义的《〈政治经济学批判〉序言》的结尾，曾引但丁《神曲》中的地狱门楣上的两句诗来告诫探科学之门的人说：“这里必须根绝一切犹豫，这里任何怯懦都无济于事。”①这就壮了我的胆。

我要说的只有两点：

第一，我并不反对上层建筑除政权、政权机构及其措施之外，也可包括意识形态或思想体系，因为这两项都以“经济结构”为“现实基础”，而且都是对基础起反作用的，“上层建筑”原来是对“经济

① 参见《马克思恩格斯选集》第二卷，第85页。

结构”即“现实基础”而言的，都是些譬喻词，实质不在名词而在本质不同的三种推动历史的动力。马克思主义创始人在较早的著作里也偶尔让上层建筑包括意识形态在内，人所熟知的例证是，恩格斯在《反杜林论》的《引论》里下列一段话：“……每一时代的社会经济结构形成现实基础，每一个历史时期由法律设施和政治设施以及宗教的、哲学的其他的观点所构成的全部上层建筑，归根到底都是应由这个基础来说明的。”①

不过这里用“以及”联起来的前后两项是平行的，并没有以意识形态代替上层建筑。

其次，我坚决反对在上层建筑和意识形态之间划等号，或以意识形态代替上层建筑。理由有四：

一、这种划等号的办法在马克思主义经典著作里找不到任何先例或根据。恩格斯和列宁阐明历史唯物主义时都以马克思的《〈政治经济学批判〉序言》为据，在讨论上层建筑和意识形态之间的关系时，首先就要深刻体会这篇序言，特别是这几句著名的结论：

> 物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。不是人们的意识决定人们的存在，是人们的社会存在决定人们的意识。

这里上层建筑和经济基础同属于“社会存在”，而“精神生活”就包括意识形态，只是社会存在的运动和变革在人们头脑中的反映，马克思主义创始人经常指出意识反映的虚幻性，和客观社会存在是

① 《马克思恩格斯全集》第三卷，第66页。

本质不同的两种动力。所以马克思紧接着上文就告诫人们必须时刻把“可用自然科学的精确性指明的”物质变革和“不能根据来判断这种变革时代的意识形态区别开来”。把上层建筑和意识形态等同起来，就如同把客观存在和主观意识等同起来一样错误，混同客观存在与主观意识，这就是以意识形态代替上层建筑说的致命伤。

二、在《德意志意识形态》和其他经典著作里①，马克思主义创始人曾多次提到由于社会分工，有专门从事意识形态工作的人，各个领域的意识形态都有自己的历史持续性和相对独立的历史发展。这就是说，它要有由过去历史留传下来的“思想材料”，而在一定的社会类型和时代的经济基础及上层建筑既已变革之后，前一阶段的意识形态还将作为思想材料而对下一阶段的意识形态发生作用和影响，意识形态的变革一般落后于政治经济的变革，这个事实也是斯大林自己所强调过的。这个事实是历史文化批判继承的前提。就是根据这个道理，列宁严厉地批判了“无产阶级文化派”的割断历史的虚无主义态度，而毛泽东同志也多次强调不能割断历史，对历史文化要批判继承，也正是由于这个道理，上层建筑决不能和意识形态等同起来。

三、上层建筑比起意识形态来距离经济基础远较邻近，对基础所起的反作用也远较直接，远较强有力。政治和经济是不可分割的，所以列宁说，“政治是经济的集中表现”，恩格斯在给施米特的信里把意识形态称之为“那些更高地浮在空中的思想领域”②。在马克思主义经典著作里，“法律”和“法律观点”，“政治”和“政治观

---

① 见《马克思恩格斯选集》第三卷，第 52 至 53 页；恩格斯给梅林的信，见《马克思恩格斯选集》第四卷，第 501 页。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷，第 431 页。

点”往往同时并提而截然分开，这些都是上层建筑和意识形态不能混同的明证。

四、如果确认上层建筑包括政权、政权机构及其措施和意识形态两项，在这两项之间划等号就是以偏概全，不但违反最起码的形式逻辑，而且也过分抬高了意识形态的作用，从而降低了甚至抹煞了政权、政权机构及其措施的巨大作用。这就有坠入唯心史观和修正主义的危险。意识形态既自有专名，何必僭用上层建筑这个公名，以致发生思想混乱呢？

毛泽东同志在《新民主主义论》里教导我们说：

> 一定的文化（当作观念形态的文化）是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映，又给予伟大影响于一定社会的政治和经济，而经济是基础，政治则是经济的集中表现。

这几句话是对历史唯物主义的最简赅也最深刻的阐明和发挥，既肯定了经济基础，又指出了政治和经济的密切联系，至于意识形态则是这二者的反映。在这里毛泽东同志并没有把意识形态列入上层建筑，更没有在它们中间划等号。从反映论的角度来看，只有意识形态是反映，而政治和经济都是“社会存在”，不能把存在和意识等同起来。

编者在对这个问题感到惶惑以后，为了想澄清这个问题，查阅了五十年代初期的与此有关的一些苏联论著，特别是《苏联文学艺术论文集》（学习杂志出版社 1954 年版）、《斯大林语言学著作中的哲学问题》（三联书店 1953 年版）和康士坦丁主编的《历史唯物主义》（人民出版社 1955 年版），才察觉到本文所提的问题，并非自我作古，而是一个老问题了。五十年代初期在苏联早已掀起过激烈争论。值得特别注意的是《苏联文学艺术论文集》所转载的苏联

《哲学问题》杂志中一篇未署名的《论艺术在生活中的地位和作用》一篇长文。这显然是对当时的争论所作的总结,结论是从文艺观点来替意识形态作为上层建筑辩护的。该文指责特罗菲莫夫"不承认进步艺术的上层建筑性质,硬说'马克思把艺术当作一种社会意识形态,而没有把它列入上层建筑,他只把政治和法律列入上层建筑。'"我的看法显然和这个受斥责的"硬说"不谋而合,所以就专心致志地等待作者说出理由。可是下文洋洋万言都在回避为什么意识形态非取代上层建筑不可这个关键问题,听他说来说去,就只归结为一句话,否认文艺的上层建筑性,就是否认经济基础对于文艺的决定作用。马克思主义者从来没有否认经济基础对于文艺的作用和影响,现在把意识形态改称为上层建筑,就可以保证经济基础对文艺必起决定作用吗?更奇怪的是该文作者从他的论点所得出的关于艺术的看法。他说:"艺术本身乃是科学分析的结果。"他反对"艺术观点和艺术这两个概念在原则上有什么分别",因为据说"艺术创作就是社会艺术观点的具体表现和体现",这正如否认政治和政治观点有什么不同一样。这样一来,文艺作品不是用具体形象直接反映现实,而只是反映作者主观方面的文艺观点了。这种"主题先行论"和马克思主义创始人关于文艺的明确教导是完全背道而驰的。有人怀疑我们搞西方美学史为什么要辩论历史唯物主义问题,从这一具体事例就可以得到回答。不弄清历史唯物主义,就不可能有正确的美学观点。从这番辩论和学习,我深刻地体会到历史唯物主义不是一般人所想象的那样轻而易举的武器,同时也认识到许多号称马列主义权威的人,对待马列主义的态度实在太不严肃。前车之覆应引起后车之戒。这个歪曲马列主义的盖子是不会长久捂住的,愈早揭开就能愈早肃清流毒。我们要弄清问题,并不是要全盘否定斯大林。毛泽东同志对斯大林早有"三七开"的正确评价。斯大林在辩证唯物论方面没有正确理解否定

的否定;在历史唯物论方面他以意识形态代替了上层建筑;在社会主义过渡时期方面没有正确理解这种过渡的艰巨性和长期性而过早宣布苏联为“全民国家”;这些可以说是他的“三分”过错,但并不能埋没他在国内战争时期和第二次世界大战以及在社会主义建设中的伟大功绩。

恩格斯在上文引过的致布洛赫的信里在阐明了推动历史前进的三种因素之后,还强调必然的东西要“通过无穷无尽的偶然事件”而起交互作用;还说明了人类创造历史首先是“在十分确定的前提和条件下进行创造”的,其次“最终的结果是从许多个别的意志互相冲突中产生出来的”,“这样就有无数互相交错的力量,无数平行四边形的力量,由此就产生出一个总的结果,即历史事变”。他还警告我们说:“我请您根据原著来研究这个理论,而不要根据第二手材料来进行研究,这倒的确容易得多。”仔细玩味这些话,就可以认识到要懂透历史唯物主义并不是一件易事,要善于运用就更难了。

迷惑之三:关于思想史研究工作本身的问题,即如何对待恩格斯所说的“思想材料有相对独立的发展”,亦即“纯思想范围”或“纯思想线索”问题。如果“经济唯物主义”是修正主义者的法宝之一,那么,“纯思想线索”就是持唯心史观的资产阶级史学家们的唯一法宝。编者自己过去研究美学史也是从“纯思想线索”出发的,就是从柏拉图和亚理斯多德的思想一直追踪到康德、黑格尔和克罗齐等人的思想,看这一连串的思想是怎样一个接着一个发展出来的,仿佛美学史领域是一个从思想到思想的独立自足的小天地或世外桃源。解放后学习了一点马克思主义,编者才认识到这个程序是历史唯心主义的,认识到这个小天地只是宇宙整体的无数部分中的一个小部分,它与无数其他部分以及各部分所组成的全体都是互相依存、牵一发即动其余的。自己对这个小天地知道就很

有限，对此外广阔宇宙，不是完全无知，就是近于无知，如果还是走从纯思想到纯思想的线索那条老路，就是死路一条。如果严格按照唯物史观办事，理清自己的这个小天地和广大宇宙整体及其各部之间错综复杂的关系，粮食储备实在太贫乏了，能在崎岖的长途上探险吗？想到这里，编者不仅是迷惑，而且是惶恐。编者也看到一条光明的出路，待下文再说，这里且谈一谈在现在历史阶段，我们这些既不懂经济史又不懂政治史和其他有关科学的人能否或应否仍去冒险探索美学史呢？“思想线索”是否就一文不值了呢？

首先，且不对客观事实作出评价，先看意识形态（包括一切观点和理论）是怎样一种客观事实。恩格斯在上引给梅林的信里对意识作为“思想材料”是这样说的：

> ……历史思想家们……在每一科学部门里都有一定的材料。这些材料都是从以前各代人的思维中独立形成的，并且在这些世代相继的人们的头脑中经过了自己的独立发展的道路。当然，属于这个或那个领域以外的事实也能作为并发的原因给这种发展以影响，但是这种事实本身也被默认为只是思维过程的结果。于是我们便停留在纯粹思维的范围之中……①

这里所说的有两点，第一点是每门领域以内有独立形成和独立发展的思想材料，也就是专业知识储备。这是客观事实，不容否认。第二点是本领域以外对本领域发展有影响的那些事实（实指经济和政治方面的）也被认为是思维过程的结果。这却是歪曲客观事

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第501页。译文略有校改。

实的唯心史观了，这种情况也是由经济基础决定的，它起于社会分工制。马克思主义创始人在《德意志意识形态》里是这样说的：

> 分工制是先前历史的主要力量之一。现在分工也以精神劳动和物质劳动分工的形式出现在统治阶级中间，因为在统治阶级内部，一部分人是作为该阶级的思想家而出现的……①

这种社会分工制在社会主义过渡时期还要继续存在，也就是说，意识形态专职工作者也还要继续存在，而且文化日益前进和高涨，分工还会日益严密，新科学和边缘科学还会日益倍增。我们应肯定分工制是推动历史发展的一种动力，但同时也应认识到分工制的局限性和流弊（这些流弊马克思在《经济学—哲学手稿》里论"异化"时已多次指出过）。如何发扬分工制的优点和消除分工制的流弊是我们科研工作中的一项艰巨的任务，还有待逐步解决。

分工制在意识形态领域里所产生的流弊之一是主体反映客观世界的歪曲，意识形态或思想体系作为客观存在在人脑里的反映，必然要受当事人主体方面的各种因素的影响，例如阶级地位、文化程度、民族的历史传统和地理环境乃至个人生理心理的特殊情况等等。因此，主体反映对客观存在不免有所歪曲而成为"首足倒置的""折光的反映"，其中有些有片面的真理，有些只是幻想或谬论，人类思想史中就充满着这种幻想和谬论。例如"神"、"天意"、"命运"、"天才"、"普遍人性"、"永恒真理"、"先验的真理"、"超验的纯理性"、"理性的王国"、"孤立的个人"之类的所谓"天经地义"曾迷

---

① 《马克思恩格斯全集》第三卷，第 53 页。Ideologie 旧译为"思想体系"，似"意识形态"较醒豁，实即指"社会意识形式"。有些著作把思想家称为"意识形态制造者"。

惑过多少人，造成多少灾害！在美学史领域也是如此。对这种幻想和谬论我们应采取什么态度呢？想要幻想和谬论在世上绝迹，这种想法本身就是幻想。相反相成，这就是辩证的道理。有正有反才有矛盾，才能推动历史发展。检验真理的标准是群众的实践，根据实践，世世代代的人对过去的思想体系不断地进行检验和批判，因而不断地克服错误，逐渐接近真理。马克思主义创始人和毛泽东同志都费过大量的精力去批判过去的幻想和谬论，上文所举的那些幻想和谬论都是他们所批判过的。试想一想，马克思、恩格斯如果不批判一系列的空想社会主义者，能建立科学的社会主义吗？不批判黑格尔和费尔巴哈对他们自己的影响，能建立辩证唯物主义和历史唯物主义吗？一切思想工作的任务（包括研究思想史）就在进行去粗取精、去伪存真的批判工作，这样才能把各门科学逐步推向前进，更好地为人民服务。

想到这里编者就打消了怕蹈追溯"纯思想线索"那种唯心史观覆辙的顾虑。"纯思想线索"的要害在于"纯"，"纯"就要排外孤立，就要否定"物"而独尊"心"，蔑视思维以外任何历史动力。如果把倒置了的心与物的关系摆正了，思想线索还是客观存在的，思想史对它还是要清理的，马克思主义创始人在《德意志意识形态》、《社会主义从空想到科学的发展》和《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》以及列宁在《马克思主义的三个来源和三个组成部分》等光辉著作里都替清理思想线索的思想史作出了光辉的典范，每个研究思想史的人都应把这些典范当作自己研究工作的指南和衡量自己研究成绩的尺度。如果拿这个尺度来衡量我们自己到现在为止的一些思想史著作，那就还有天渊之隔，这部《西方美学史》就更是如此，如果在这些著作上面贴上"马克思主义的"这样光荣的标签，那就未免把思想史研究工作看得太轻易了。"虚心使人进步"，要想进步，还是谦虚一点为妙。首先我们对自己应有一个正确的估计，

要认识到自己对马克思主义、毛泽东思想都还学得不够，对严格运用唯物史观所绝对必需的文化知识和专业资料都还太贫乏。毛泽东同志教导我们说，“马克思主义的活的灵魂，就在于具体地分析具体情况”[①]，为此就要“详细地占有材料”。毛泽东同志还指出我们的毛病在于“缺乏调查研究客观实际情况的浓厚空气”，“瞎子摸鱼，夸夸其谈，满足于一知半解”[②]。这里所涉及的根本问题是学风和文风。林彪、江青反革命集团长达十年之久的横行霸道把我们的思想阵线搞得混乱不堪，现在首要的任务仍是彻底扫除他们的流毒，整顿好学风和文风，来保证我国科研工作的健康发展。分工制带来的单干、分散、重叠、闭门造车和浪费人力等现象也还有待克服，克服的办法只有仿照计划经济来实行计划科研，仿照生产社会化来实行科研社会化。编者多年来一直在根据自己的亲身经验和对学术界一般实际情况的观察，来考虑在科研中如何发扬分工制的优点，克服分工制的流弊这个问题，认为全国规模的计划科研和科研工作社会化是今后必由之路，而现在这正是在党的领导之下各种科研规划会议所探索的道路。在党的领导之下，按周密的短期和长期规划，分期安排人力进行全国规模的集体分工协作，第一步宜组织人力搜集和翻译必需的资料。培养这方面的新生力量也是一个迫切的任务。

恩格斯在《自然辩证法》导言里预言过：

> 一个新的历史时期将从这种社会生产组织（重点引者加）开始，在这个新的历史时期中，人们自身以及他们的活动的一切方面，包括自然科学在内，都将突飞猛进，使以往的一切都

---

① 《毛泽东选集》第一卷，第 287 页。

② 同上书，第三卷，第 754 页。

大大地相形见绌①。

祝愿我们将会是这个伟大预言获得实现的见证人，不但在自然科学方面，而且也在社会科学方面，同心协力地踏上这光明的前途！

---

① 《马克思恩格斯选集》第三卷，第458页。

初版编写凡例

一　本编的对象：本书编写目的是用作高等学校西方美学史的教材。教材是要同时顾到教师和学生的。如果只顾到学生，本编的分量显然过多。但是考虑到西方美学原著和美学史的汉语译本还太少，教师搜集资料不容易，如果单凭一部简略的课本，势必遇到困难，影响教学质量，同时也考虑到一般文艺理论工作者有比较深入了解西方美学思想发展的要求，因此用了较多的篇幅，力求把所介绍到的思想流派和问题症结交代清楚。采用本编的教师可斟酌具体情况，在本编中选择重点讲授，或参考本编和资料附编，另编一套较适合学生用的讲义。

二　本编的资料基础：编写者在工作过程中所采取的程序是，先大致摸清每章的原始资料，把能说明问题的部分择要选译出来，作为本编的附编，然后进行编写。编写者从实践中体会到这个程序有很多优点，它使史有实据，不致凭空杜撰或摭拾道听途说。编写者力求根据原始资料作忠实的介绍，并且尽量用作者的原文；只有在原始资料难于搜集时，才偶用第二手资料。在编写过程中也参考了一些西方美学史和文学批评史，但总是在自己尽量研究过原始资料进行过一番思考之后，才参考过去的著作，用来纠正和补充自己的原来看法。它们的用处往往在于指出线索去找被忽视的论点和资料。本编后面附有一个参考书的简目。

三　点与面的比重：严格地说，本编只是一部略见发展线索的美学史论文集，不能算是一部美学史，因为次要的美学流派的代表遗漏得很多。就编者的知识水平来说，写美学史的条件还不具备。

在编写过程中，他认识到一部比较完备的美学史只有在美学史专题论文的基础上才编写得出来，而这方面的工作还有待于美学界同志们的共同努力。为着适应目前的迫切需要，编者只能比较着重地介绍一些主要流派的主要代表，也适当地照顾到面，好在面铺得较宽的西方美学史（独立的或附在美学原理里的）已有几种译出来了。编写者从教学经验中认识到，如果面对效果，把面铺得太宽是不适宜的。蜻蜓点水的教学方式不是我们所需要的，因为基本理论知识并不等于简单化和庸俗化的知识。

四　介绍先于批判：编者把重点摆在忠实介绍上，但是忠实介绍并不等于客观主义，绝对不加批判也就不能做介绍的工作，因为介绍一个时代或一个人的思想，不可能把它和盘托出，总得有去取，有去取就有选择标准。本编的选择标准主要有两个：一个是足资借鉴，所以选择来介绍的大半是些带有积极意义的经典性的论著；另一个是代表性较大，影响较深远，有助于说明历史发展的源流线索，这中间除掉正面性的东西之外，还要包括一部分反面性的东西，例如新柏拉图派和克罗齐。这些反面性的东西不仅可以当反面教员，也还可以帮助理解正面性的东西。一般地说，在过去的美学家之中，正确的思想总是在和错误的思想斗争之中才形成的，而且正面与反面的分别也只是相对的，没有人是完全正确的，发生过深远影响的人也很少有毫无可取之处的。正确地对待他们，须根据马克思主义的观点对他们进行分析批判，去伪存真。编者也作了一些尝试，但限于思想水平，做的比较少，而且做的也很肤浅，甚至难免错误。这一方面的工作只有留待关心美学的同志们的长期的共同的辛勤努力。

五　文化历史背景，特别是哲学思想和文艺实践，和美学史的联系：作为一种社会意识形态，每个时代的美学思想都一方面反映当时的社会经济基础，一方面和其他形式的意识形态起交互影响，

特别是与哲学和艺术起交互影响，因为过去西方的美学或是作为哲学中的一个部门，或是作为文艺批评理论的变相而存在和发展的。因此，把美学史当作一门孤立的学问是绝对行不通的。编者试图指出每个时代的美学思想与社会经济基础、哲学潮流和文艺动向的联系。在这方面所做到的也只是粗枝大叶，这由于力量薄弱，同时也由于篇幅有限。

六　古与今的比重：本编所涉及的历史时期从公元前六世纪毕达哥拉斯派起，到本世纪初为止。在这约莫二千五百年之间，美学思想最繁荣的时期实际上不过五六百年，即希腊时期的二三百年左右，文艺复兴以后三四百年左右，至于在中间的一长段时期里，美学的薪传虽未曾断绝，重要的贡献却不很多。根据这个客观的事实，本编在比重上采取了“抓两头”。在这两头之中，今一头比古一头占的比重大得多，这也是客观事实决定的。第一，美学在古代究竟还是在“滥觞”时代，古人著述大半言简而意赅，不象今人词繁而意复；其次，时代较近的现实意义较大。所以十九世纪就占了全书大约一半的篇幅，即使占了这样大的篇幅，十九世纪中值得介绍而没有介绍的美学家还特别多，例如德国的“形式美学”派和实验美学派，法国的泰纳、顾约和柏格森，英国的罗斯金和莫理斯，俄国的托尔斯泰等等。他们之所以被割爱，因为比起入选的那些人来，他们毕竟是次要的。在将来的比较完备的美学史中，或独立的现代西方美学史中，他们会取得他们应得的地位。马克思主义的美学史理应另行编写，不在本编范围之内。

编写者过去对西方美学史并没有进行过系统的研究，这次一边学习，一边编写，缺点和错误是在所难免的，希望读者随时指正，特别希望用本编为教材的教师们就教学实践中所发见的问题多提意见，以便将来修改。

初版序论　美学史的对象，意义和研究方法

一　美学史的对象：美学史的研究是美学研究中一个重要的组成部分。现代的美学一方面是现代社会的产物，另一方面也是过去美学思想积累的批判、继承和发扬，这就是说，美学是历史发展的产物。学美学不能不学美学史，正如植物学家研究一棵树的形态，不能不研究它的发生和进化的过程一样，也正如社会科学家研究当前的社会，不能不研究过去社会发展史一样。从历史发展的观点来研究一门社会科学，这是历史唯物主义的科学方法中的一个基本要求。

“美学”作为一门独立科学的名称，虽是从一七五〇年德国哲学家鲍姆嘉通才开始，但是有关美学的许多问题，从人类社会形成、有了艺术活动以来，就一直是人们所关心和探讨的对象。在西方，美学的研究从古希腊就已开始，柏拉图和亚理斯多德就已写过一些重要的美学和诗学的专著。从此以后，美学的发展就一直没有间断过，尽管到近代，美学才由哲学的附庸和文艺批评的附庸一跃而为一个独立的大国。

从历史发展看，美学的主要对象一直是侧重文艺理论。它根据文艺实践作出总结，又转过来指导文艺实践；它也服从认识论的总的规律：从实践到认识，再回到实践。正是由于美学必然要结合到实践，它的研究对象就必然要侧重社会所迫切需要解决的文艺问题。其次，艺术美是美的最高度集中的表现。从方法论的角度来看，文艺也应该是美学的主要对象，正如马克思所指出的，人体解剖有助于猴体解剖的理解，研究了最高级的发达完备的形式，就

不难理解较低级的发达较不完备的形式。这个观点并不排除对自然美或现实美的研究。过去一些主要从文艺观点去看美学问题的思想家们，从柏拉图和亚理斯多德一直到狄德罗、康德、歌德和黑格尔等人，都涉及到自然美，但是也都从文艺角度去看自然美，这就是说，他们并不把自然美当作艺术美的一种不可统一的对立面。

明确了美学的研究对象，也就明确了美学史的研究对象。美学史所研究的是过去美学思想的发展，主要是文艺方面美学思想的发展。美学史与美学只有一点不同：美学更多地面对现在，美学史更多地面对过去。但是这个分别也只是相对的：美学固然不能割断历史的联系，美学史也必须从现实出发。我们研究美学，是要解决当前文艺和审美教育中一些重要问题，为社会主义文化事业服务；为着更好地达到这个目的，我们才有必要去追溯过去人类对类似问题的看法，作为借鉴。所以研究美学史，首先就要注意我们当前文艺创作欣赏和审美教育中一些迫切需要解决的问题，时时把这些问题紧记在心里，去看过去美学家们对这些问题进行了哪些摸索，得到了哪些看法。从总结过去经验的基础上，自己进行摸索和解决问题，这才是有的放矢地研究美学史。这就牵涉到下一个问题。

二　美学史的认识意义和实践意义：就认识意义来说，美学史至少有两层功用。第一，美学史是一般思想史中的一个部门，对美学史的理解有助于对一般文化学术思想发展以及其社会根源的理解，例如不理解启蒙运动中的美学思想，就很难透彻理解启蒙运动中的哲学思想以及启蒙运动本身的政治任务；不理解康德的美学思想，就很难透彻理解康德的三大批判、德国古典哲学、浪漫运动以至于当时社会现实。其次，美学思想既然是文艺创作欣赏实践的总结和指导，对一个时代美学史的理解就必然有助于对那个时代的文艺作品的理解，例如对布瓦洛的《诗艺》的理解有助于对法

国新古典主义文艺的理解；对别林斯基的批评论著的理解也有助于对普希金、果戈理以及当时俄国一般现实主义文学的理解。

认识的意义总是与实践的意义不可分割的。我们学习美学史，并不是为知识而知识，为理论而理论，而是要借理论知识的帮助，来解决我们自己的文艺实践和审美教育实践方面的问题，象上文已经提到的。美学里有许多基本问题——例如文艺对现实的关系，文艺对社会的功用，世界观与创作方法，内容与形式，形象思维和抽象思维，真善美的关系，美丑的标准乃至媒介，技巧，风格等等——都是带有普遍性的，尽管它们在不同的历史情境各有不同的具体内容。各时代的美学家们都逃不开这些基本问题，他们对这些问题都进行过钻研和讨论，都提出过各自的看法。这些看法有些是正确的，有些是错误的，更多的是有正确部分也有错误部分的；有些只有历史意义，有些在现在还能起启发作用。这中间就需要辨别；辨别就是分析，也就是批判。经过这种批判工作，就可以披沙拣金，去伪存真，结合我们的需要和条件，加以综合，来建立我们自己的美学，这就是对美学遗产的批判继承。在美学思想发展中，我们好比是长途接力赛跑中的接班人，把前人已经跑过的一长段路程的终点作为出发点，既不走回头路，也不走已经证实了的弯路和错路，我们就可以跑得更快更远。这就是研究美学史的用处。

三　研究美学史的观点和方法：无论是研究美学还是研究美学史，我们都必须学会运用马克思主义的观点和方法，把辩证唯物主义和历史唯物主义作为指导原则。按照这个指导原则，文艺是一种社会意识形态，是反映社会经济基础并且为这个基础服务的上层建筑。美学本身也还是一种社会意识形态，每个时代的美学思想也都有它的历史根源和阶级根源（只要社会还是有阶级之分）。把美学或美学史作为一种社会意识形态来研究，我们就须经常把握住马克思主义关于社会意识形态的即关于反映论的三个互

相密切联系的大原则：

1. 存在决定意识，社会存在决定社会意识；

2. 社会意识反转过来影响社会存在；

3. 各种社会意识形态互相影响。

一切美学和美学史的重大问题都是隶属于这三大原则的。第一个原则所涉及的是最基本的问题，即文艺实践和理论对现实社会基础的关系，其中包括内容与形式、世界观和创作方法、艺术的真实与生活的真实(包括历史的真实)、典型化之类问题。因此，要研究一个时代的美学思想，首先就要基本掌握那个时代的社会基础和历史背景；学习西方美学史的人就不能不要求掌握西方社会发展的概况。

第二个原则所涉及的是文艺对社会的功用，即文艺怎样为基础服务的问题，其中包括审美教育、文艺标准、文艺与群众的关系、普及与提高、美与善的关系之类问题。因此，要研究一个时代的美学思想，就必须了解那个时代的阶级关系，社会对文艺的要求以及文艺创作和审美理想对社会生活所起的作用。一般地说，统治阶级拿文艺作为武器，来巩固它的统治；革命的阶级也拿文艺为武器，来推动政治革命。例如新古典主义与浪漫主义之争就突出地说明了这个事实，在十八世纪欧洲盛行的新古典主义主要还是为封建残余服务的，因此，启蒙运动就反对新古典主义，为浪漫运动作准备，使文艺更适合上升资产阶级的革命要求。

第三个原则，即各种社会意识形态互相影响的原则，是比较次要的，但是在发挥作用时，也是比较复杂和比较曲折的。就美学史来说，它涉及下列三个方面的问题：

1. 文艺实践与文艺理论和美学思想的交互影响；

2. 美学与哲学、宗教、伦理等其他社会意识形态的交互影响；

3. 美学从过去传统所承受的影响以及对后来所发生的影响。

这里第一方面的问题实际上就是理论与实践结合的问题。美学理论与文艺实践的密切关系说明了西方美学何以在很长的时期里一直是文艺批评的另一名目，从古希腊到十九世纪，美学观点往往是在以《诗学》为名的著作里阐述出来的。因此，研究美学史就必须基本掌握文学史和一般艺术史。其中文学史尤其重要，因为在西方和在中国一样，美学一直侧重要求解决诗和一般文学方面的问题。在这方面所需要的不仅是关于文学史的系统知识，尤其重要的是对于文学名著的感性认识，要尝到其中的滋味。例如没有读过希腊史诗和悲剧，就不可能理解亚理斯多德的《诗学》，没有读过歌德、拜伦、雪莱、雨果和海涅等诗人的作品，就不可能理解什么叫做浪漫主义，尽管你记得住许多浪漫主义的定义和理论。在文学作品之外，艺术作品当然也应得到适当的注意。

第二方面的问题主要是美学的哲学基础问题。西方美学在很长的时期内也一直是哲学中一个部门。柏拉图、亚理斯多德、普洛丁、笛卡儿、鲍姆嘉通、维柯、休谟、康德、黑格尔这一系列的影响深远的美学家都首先是哲学家。在他们的著作里美学往往是作为一种认识论来看待的。因此，研究西方美学史，就必须基本掌握西方哲学史。例如就近代来说，如果不理解笛卡儿以后大陆理性主义与英国经验主义在哲学上的基本分歧以及康德、席勒、黑格尔等人对这两派的分歧所作的调解或统一的努力，就不可能理解近代西方美学思想发展的线索。就个别的思想家来说，如果没有基本掌握康德和黑格尔的哲学体系，读起《判断力批判》和《美学讲义》就会到处都碰到困难。

第三方面的问题就是美学思想发展本身的问题，也就是美学遗产在各时代的批判继承问题。历史是发展的，而发展必然是有线索的；没有掌握住发展线索，就不能算掌握了历史。发展是由许多因素决定的，所以发展的线索必然是复杂的、曲折的。在许多线

索之中应分出主次。最基本的当然是社会存在决定社会意识的一条大线索。美学发展史在大体轮廓上归根到底，总是跟着社会发展史走的。就欧洲来说，奴隶社会、封建社会和资本主义社会这三大阶段中的美学观点各有明显的区别，都带着社会经济基础的烙印。这是必须首先牢牢掌握的一条线索。

但是单凭这一条线索并不一定就能在一切场合下充分说明个别具体的历史发展现象。例如替奴隶社会制造美学方面意识形态的柏拉图和亚理斯多德在后来封建社会和资本主义社会都一直不断地在发生深刻的影响。希腊文艺的高度发展以及他两人在哲学上的权威在西方美学史中形成了根深蒂固的传统。后来许多重要的美学家，从传统继承的角度来看，都大致可以分列在他们两人的旗帜之下，当然也有些人徘徊于二者之间，兼收并蓄。这样，他们两人在西方美学史中就形成两种性质不同的对立的线索：他们所代表的一方面是唯心主义与唯物主义的对立线索，另一方面是浪漫主义与现实主义的对立线索。这两种对立线索又是错综复杂的：我们不能庸俗化地在唯心主义与浪漫主义以及唯物主义与现实主义之间画出等号，尽管在历史上消极的浪漫主义曾和唯心主义结合在一起，而现实主义大半曾和唯物主义结合在一起。

研究这两种对立线索的传统继承，我们可以得出一条规律：每个时代对过去传统都“各取所需”，所取的往往并不恰恰就是传统原来所给的，都多少经过一番革新乃至于歪曲。继承总是经过批判的，这种批判在过去往往不只是理论性的，更重要的是实践方面的需要。凭实际需要的取舍就已经是批判。例如法国新古典主义者从亚理斯多德的《诗学》里采取了足以辩护法国古典戏剧的理论，制造了亚理斯多德所不曾明白规定的三一律；而德国启蒙运动领袖莱辛又从这同一部《诗学》里采取了足以攻击法国古典戏剧的理论，为他所主张建立的市民剧辩护，其实亚理斯多德从来也没有

梦想到市民剧。

从此可见，传统的线索有相对的独立性，因为在一种社会基础上建立起来的美学理论并不随这种基础的变革而丧失它的作用；同时，传统的线索归根到底还是依存于社会存在决定社会意识的那一条基本线索，因为传统的继承都必须适应新社会的需要。研究美学史，就必须把这两种性质的线索——上层建筑对社会基础的依存是一种，上层建筑本身的历史持续性又是一种——都掌握住；如果忽视前一种线索，那就会失去历史发展的最基本的因素；如果忽视后一种线索，那就会失去美学这一特殊部门历史发展的特殊性，而且会割断历史本身。

以上所云，主旨只有一条：从马克思主义观点来研究美学史，就决不能把美学史看作一门孤立的科学，而是要把它看作全部文化发展中一个有机的组成部分，并且看作过去经验与现实需要密切相联系的统一体。它需要社会发展史、文艺和哲学等方面的知识基础，还需要对当前文艺和审美教育中一些活的问题的亲切认识和关注。这种工作的艰巨是一个严峻的事实。我们把它指出来，用意并不在使初学者望洋兴叹，而是要使他们在制订长期研究计划时心中有数，按照自己的具体条件，把必须掌握的知识有计划地逐渐积累起来。这不是一蹴而就的工作，也不是任何个人所能单独胜任的工作，它还有待于全体美学界的长期不懈的有计划的通力协作。作为大学本科的一种基础理论课程，美学史的任务就在于使有志参加这种通力协作的人们获得一种必不可少的准备阶段的训练。

就基础训练的阶段来说，学者所应要求的是：（1）掌握美学思想发展的概况，包括各时代主要流派主要代表的主要观点，以及（2）就美学史进行独立思考和研究的初步技能。这部或另一部美学史只能是一种导游书。读导游书有助于亲自游历，但是不能代

替亲自游历。要理解亚理斯多德或是黑格尔，只凭旁人介绍，都难免捕风捉影，必须尽可能亲自读一读他们的原著。就西方美学史来说，真正值得仔细揣摩的经典著作也不过十来种，而在初学阶段，本编的资料附编已提供足够的原著摘要。学者须学会认识到道听途说的危险性以及第一手资料的重要性。即使在初学阶段，他也应学会搜集资料和分析资料。在进行这种独立工作中，经常考虑以下几个问题是有益的：这部分资料（姑举亚理斯多德《诗学》第九章论诗的真实性一节为例）所要解决的是些什么问题？这些问题何以发生？作者对这些问题是怎样解决的？他何以要这样解决？这种解决的历史根源何在？其中哪些是正确的，哪些是错误的？哪些只有历史意义，哪些还有现实意义？把这些问题想清楚，才算掌握了这部分资料。如果用简明的语言把所想到的写出来，这已经就是研究论文了。这种结合阅读的思考和写作的训练是任何理论工作者所必不可少的。只有通过自己的主动钻研和独立思考，所获得的知识才比较牢固；也只有通过这种训练，进一步较深入的研究工作才可望顺利进行，获得成果。

第一编
古希腊罗马时期到文艺复兴

第一章　希腊文化概况和美学思想的萌芽

一　希腊文化的概况

希腊美学思想，就有历史记载可凭的来说，发源于公元前六世纪，极盛于公元前五世纪到四世纪，即柏拉图和亚理斯多德的时代。它是和希腊社会经济基础和一般文化情况密切联系着的。

西方古代文化发源于地中海沿岸，特别是地中海东部爱琴海一带的岛屿以及希腊半岛(巴尔干半岛)。这是一个多民族的地区，在公元前三千纪到二千纪，发生过民族大迁徙，在希腊南部发展出古典文化的民族大半是由爱琴海各岛屿以及由半岛北部移来的。他们带来了他们原有的奴隶制度，在侵略战争和殖民扩张之

中又不断地把战俘变成奴隶，替他们畜牧耕作和进行其他方式生产。姑举文化中心的雅典为例来说，在公元前五世纪，它的全部人口约四十万，其中奴隶就占二十五万左右，剩下的十五万人之中有一部分是自由民，奴隶主只占少数。

希腊早期的生产主要是农业。由于奴隶主对奴隶的剥削和对自由民的强取豪夺，财产日渐分化，农业的发展日渐趋向土地集中，这样就形成了一种土地贵族阶级。到了公元前六世纪左右，即我们要研究的美学起源的时代，希腊经济基础开始发生激烈的变化。由于战争的频繁（其中最长久的是波斯战争，这是由于雅典势力扩张到小亚细亚，和波斯发生利益冲突所引起的），交通的发达，手工业和商业的发展，在象雅典那样拥有海港的城邦里，农业经济日渐转到工商业经济。这就带来阶级力量对比的改变：原来经营农业的贵族奴隶主日趋没落，新兴的工商业奴隶主日渐上升。这新兴阶级代表当时进步的力量，与地主贵族阶级争夺政权。这就形成两大政党——民主党与贵族党，所谓“民主”也只是“有限的民主”，即奴隶主内部的民主。在公元前五世纪左右，这两党力量的对比在希腊各城邦之中并不平衡。就两个最强盛的城邦斯巴达和雅典来说，斯巴达还主要靠农业，所以贵族党占优势；雅典主要靠利润较大的工商业，所以民主党占优势。希腊各城邦（一般很小，只有几万人口）大半环绕着斯巴达和雅典，形成贵族党和民主党两个对立的阵营，斗争往往很尖锐，酿成绵延不断的内部战争。希腊文艺家和思想家在政治上也有这两种不同的倾向，在我们所要研究的美学思想家之中，大半属于贵族党，只有德谟克利特可能是例外。

流传下来的古希腊文化主要是奴隶主的文化。他们靠奴隶劳动，所以有从事文化活动的“自由”。希腊文化起源是很早的。希腊民族在原始公社和氏族社会阶段，就已经有一套丰富而完整的

神话。这是“已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身”，它“不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤”①。

这些希腊神话有很大一部分保存在荷马史诗里。荷马史诗从公元前九世纪便已在人民中间口头流传，到公元前六世纪才写成定本。荷马史诗在古代是一般人民的主要教科书，流传广，所以影响深。其次，希腊神话也有一部分保存在戏剧里。希腊戏剧，特别是悲剧，在公元前五世纪左右达到了顶峰，代表作家为埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯（三大悲剧家）和阿里斯托芬（喜剧家）。演戏是雅典每年祭神节和文娱节的一个重要项目。看戏就是受教育，它是雅典公民的一种宗教的和政治的任务。所以文艺在希腊人生活里远比在后来二千多年中都较重要。此外，在公元前五世纪前后，希腊的音乐、建筑、绘画、雕刻等艺术也都很繁荣，特别是雕刻，它发展到欧洲后来一直没有赶上的高峰。因此，希腊美学理论是有丰富的文艺实践做基础的。

美学在西方一开始就是哲学的一个部门。希腊文艺到了公元前五世纪前后在雅典达到了它的黄金时代，即所谓伯里克里斯时代。但是也就在这个时代，希腊文化由传统思想统治转变到自由批判，由文艺时代转变到哲学时代。三大悲剧家中最后的欧里庇得斯就常向哲学家请教，在作品中对现实社会问题进行尖锐的批判，喜剧家阿里斯托芬的作品里也时常流露自由批判的精神。从此哲学就日渐占上风，一系列的卓越的哲学家，例如毕达哥拉斯、赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图和亚理斯多德，就陆续出现了。由文艺时代转变到哲学时代的原因主要有三个：第一个

① 《马克思恩格斯选集》第二卷，第113页。

原因是随着生产的发展，自然科学的研究便日渐繁荣，这就带动了哲学的研究。其次是工商业的发展所造成的阶级力量对比的变化（民主力量的上升）。新兴的工商业奴隶主向地主贵族阶级争夺政权。这种“民主运动”促成了批评辩论的风气。掌握知识和辩论的本领成为争夺政权者的必备条件，于是就有诡辩学派应运而起。诡辩学派在当时多半站在民主党方面，代表学术上进步力量，批判和辩论的风气是由他们煽起的。希腊思想的对象由自然现象转变到社会问题，主要也应归功于他们。第三，由于希腊在贸易和战争中和斐尼基、波斯和埃及各民族发生日益频繁的接触，外来的文化思想对希腊也起了激发哲学思考的作用。

哲学家们既然要注意到社会问题，就势必注意到文艺问题；文艺发展本身也要求理论性的概括，就势必注意到美学问题。希腊美学思想发源于毕达哥拉斯学派、赫拉克利特、德谟克利特和苏格拉底，极盛于柏拉图和亚理斯多德。现在分述如下。

二　毕达哥拉斯学派

毕达哥拉斯学派盛行于公元前六世纪。他们都是些数学家、天文学家和物理学家。当时希腊哲学的主要对象还是自然现象，毕达哥拉斯学派以及稍后的赫拉克利特都主要是从自然科学观点去看美学问题的。在自然科学中，当时哲学家们有一个普遍的企图，就是在自然界杂多现象之中，找出统摄一切的原则或原素。毕达哥拉斯学派大半都是数学家，便认为万物最基本的原素是数，数的原则统治着宇宙中一切现象。这样把事物的一种属性（数）加以绝对化，仿佛把它看成一种先于一切而独立存在的东西，这就是客观唯心主义的萌芽。这个基本观点也影响到毕达哥拉斯学派对于美的看法。

他们认为美就是和谐。他们首先从数学和声学的观点去研究音乐节奏的和谐，发现声音的质的差别（如长短、高低、轻重等）都是由发音体方面数量的差别所决定的。例如发音体（如琴弦）长，声音就长，震动速度快，声音就高，震动速度慢，声音就低。因此，音乐的基本原则在数量的关系，音乐节奏的和谐是由高低长短轻重各种不同的音调，按照一定数量上的比例所组成的。这派学者是用数的比例来表示不同音程的创始人，例如第八音程是 1∶2，第四音程是 3∶4，第五音程是 2∶3。

从音乐里数量关系的研究中，毕达哥拉斯学派找到了一个辩证的原则，这个原则由这派门徒波里克勒特在他的《论法规》里这样加以转述：

> 毕达哥拉斯学派说（柏拉图往往采用这派的话），音乐是对立因素的和谐的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。

这是希腊辩证思想的最早的萌芽，也是文艺思想中“寓整齐于变化”原则的最早的萌芽。

毕达哥拉斯学派把音乐中和谐的道理推广到建筑、雕刻等其他艺术，探求什么样的数量比例才会产生美的效果，得出了一些经验性的规范。波里克勒特在前已提到的《论法规》里就记载了一些这样的规范。例如在欧洲有长久影响的“黄金分割”（最美的线形为长与宽成一定比例的长方形）就是这派发现的。他们也有时认为圆球形最美。这种偏重形式的探讨是后来美学里形式主义的萌芽。

这派学者还把数与和谐的原则应用于天文学的研究，因而形成所谓“诸天音乐”或“宇宙和谐”的概念，认为天上诸星体在遵照

一定轨道运动之中，也产生一种和谐的音乐。苏联美学史家阿斯木斯在《古代思想家论艺术》的序论里评论这种概念说："音乐和谐的概念原只是对一种艺术领域研究的结果，毕达哥拉斯学派把它推广到全体宇宙中去……因此，连天文学即宇宙学在这派来看，也具有美学的性质。"他们把天体看成圆球形，认为这也是最美的形体。这里可注意的是毕达哥拉斯学派把整个自然界看作美学的对象，并不限于艺术。

毕达哥拉斯学派还注意到艺术对人的影响。他们提出两个带有神秘色彩的看法，一个是"小宇宙"（人）类似"大宇宙"的看法（近似中国道家"小周天"的看法）。他们认为人体就象天体，都由数与和谐的原则统辖着。人有内在的和谐，碰到外在的和谐，"同声相应"，所以欣然契合。因此，人才能爱美和欣赏艺术。另一个看法是人体的内在和谐可以受到外在的和谐的影响。他们把这个概念应用到医学上去，得出类似中国医学里阴阳五行说的结论。不但在身体方面，就是在心理方面，内在和谐也可以受到外在和谐的影响。他们把音乐风格大体分为刚柔两种，不同的音乐风格可以在听众中引起相应的心情而引起性格的变化，例如听者性格偏柔，刚的乐调可以使他的心情由柔变刚。艺术可以改变人的性情和性格，所以产生教育的作用。

毕达哥拉斯学派的带有神秘主义色彩的客观唯心主义的和形式主义的美学思想对柏拉图、普洛丁的新柏拉图主义以及文艺复兴时代专心钻研形式技巧的艺术家们，都发生过深刻的影响。

三　赫拉克利特

西方早期哲学中朴素的唯物主义和辩证观点的最大的代表是赫拉克利特（公元前530—前470左右）。他的重要著作《论自然》

现在仅存一些残篇断简，其中直接涉及美学的不多。他受过毕达哥拉斯学派的影响，但是放弃了这派的唯心的和神秘的色彩，明确地走唯物主义的方向。他在自然的杂多现象里寻求统一原则时，认为希腊人所说的地水风火四大原素之中，火是最基本的。自然事物都是处在由地到水到风到火（上升）和由火到风到水到地（下降）的不断转变的过程。这样他就肯定了世界的物质基础和转变发展的辩证过程。

在辩证观点方面，赫拉克利特也认为"自然趋向差异对立，协调是从差异对立而不是从类似的东西产生的"，"结合体是由完整与不完整的，相同的和相异的，协调的与不协调的因素所形成的"。这个看法虽近似毕达哥拉斯学派的，但却比它迈进了一大步。毕达哥拉斯学派侧重对立的和谐，赫拉克利特则侧重对立的斗争。他说得很明确："差异的东西相会合，从不同的因素产生最美的和谐，一切都起于斗争。"侧重和谐就是侧重平衡和静止，侧重斗争就是侧重变动和发展，所以毕达哥拉斯学派把数量关系加以绝对化和固定化，而赫拉克利特则强调世界的不断的变动和更新。他认为一切都在变动中，象流水一样，前水已不是后水，没有人能在同一河流里插足两次。这虽是一个一般哲学的观点，对于美学却有重大意义，相信赫拉克利特的看法，美就不能是绝对永恒的东西。赫拉克利特说过，"比起人来，最美的猴子也还是丑的"。这就是美的标准相对性的一句最简短最形象化的说明。

四　德谟克利特

德谟克利特（公元前 460—前 370 左右）是古代唯物思想的重要代表，原子论的创始人。据古代传记，他写过《节奏与和谐》、《论音乐》、《论诗的美》、《论绘画》等一系列的有关美学的著作，可惜已

全部失传。就他的一些断简残篇看，很大部分是谈灵感问题的。他认为“荷马由于生来就得到神的才能，所以创造出丰富多采的伟大的诗篇”；“没有一种心灵的火焰，没有一种疯狂式的灵感，就不能成为大诗人”。这是古代希腊流行的看法，所以在神话中每门艺术都有护神。不过灵感说与德谟克利特的哲学观点不符合，疑流传的资料不很可靠。

古代乐论家斐罗迭姆在《论音乐》里引过德谟克利特的一段话，说他认为“音乐是最年轻的艺术”，因为“音乐并不产生于需要，而是产生于正在发展的奢侈”（有译为“余力”的）。这里有两点值得注意，第一，他开始从社会发展看艺术的起源；其次，他这个看法多少含有近代席勒和斯宾塞的“余力说”的萌芽。依这种余力说，人在满足直接生活需要而有余力时，才进行自由的艺术活动，创造出多少是超功利的美的作品。

但是德谟克利特的较重要的贡献在于他的原子论和认识论。根据他的原子论，物体的表面分泌出微细的液粒，通过空气影响人的感官，才使人得到物体的“意象”。这就是感性认识。感性认识还是朦胧的，要达得正确的认识，却必须经过理智，在这里，他肯定了物质第一性、意识第二性的原则，也指出了感性认识与理性认识的正确关系。这就替美学打下了唯物主义的认识论基础。

五　苏格拉底

苏格拉底（公元前 469—前 399）在西方哲学中起过深刻的影响，却没有留下一部著作。关于他的美学观点，主要的文献是他的门徒色诺芬的《回忆录》。他标志着希腊美学思想的一个很大的转变。前此毕达哥拉斯学派和赫拉克利特等人都主要地从自然科学的观点去看美学问题，要替美找自然科学的解释；到了苏格拉底才

主要地从社会科学的观点去看美学问题，要替美找社会科学的解释。从《回忆录》卷三第八章的资料看，他把美和效用联系起来看，美必定是有用的，衡量美的标准就是效用，有用就美，有害就丑。从效用出发，苏格拉底见出美的相对性。所谓“相对”就是依存于效用，是有所对待的，例如“盾从防御看是美的，矛则从射击的敏捷和力量看是美的”。从此可见，同一件东西，对这个效用（例如防御）来说是美的，对另一个效用（例如进攻）来说就不是美的。所以一件东西是美是丑，要看它的效用；效用好坏，又要看用者的立场。因此，美不能说是完全在事物本身，与人无关。阿斯木斯评论到苏格拉底的这一观点时，说过一段很精辟的话：

> 美不是事物的一种绝对属性，不是只属于事物，既不依存于它的用途，也不依存于它对其他事物关系的那种属性。美不能离开目的性，即不能离开事物在显得有价值时它所处的关系，不能离开事物对实现人愿望它要达到的目的的适宜性。就这个意义说，“美”和“善”两个概念是统一的；也就是从这个意义出发，苏格拉底始终一贯地阐明了美的相对性。
>
> ——《古代思想家论艺术》序论

此外，苏格拉底对于艺术创造的看法也很值得注意。他早年继他的父亲操石匠的职业，以石匠的身份学过雕刻，所以对艺术创造活动有亲切的体会。他接受了当时普遍流行的“艺术摹仿自然”的信条，但是他反对把“摹仿”理解为“抄袭”。从《回忆录》卷三第十章所记载的他和当时艺术家的两次谈话看，他主张画家画像，雕刻家雕像，都不应只描绘外貌细节，而应“现出生命”，“表现出心灵状态”，使人看到就觉得“象是活的”；他还说艺术不应奴隶似地临摹自然，而应在自然形体中选择出一些要素，去构成一个极美的整

体。因此，他认为艺术家刻画出来的人物可以比原来的真人物更美。

六　结束语

在早期希腊，美学是自然哲学的一个组成部分。早期思想家们首先关心的是美的客观现实基础。毕达哥拉斯学派把美看成在数量比例上所见出的和谐，而和谐则起于对立的统一。从数量比例观点出发，他们找出了一些美的形式因素，如完整（圆球形最美）、比例对称（“黄金分割”最美）、节奏等等。数的概念经过绝对化，美仿佛就只在形式。赫拉克利特对于辩证观点深入了一步，侧重对立的斗争，因而见出美的发展过程与美的相对性。德谟克利特提出一种唯物主义的原子论和感性认识与理性认识统一的认识论。

苏格拉底是早期希腊美学思想转变的关键。他把注意的中心由自然界转到社会，美学也转变成为社会科学的一个组成部分。他从社会观点指出美的评价标准在于对于人的效用；根据效用标准，他见出美的相对性。从此美与善就密切联系在一起，而美学与伦理学和政治学也就密切联系在一起了。文艺的社会功用问题也从此突出地提到日程上来了。他对于希腊的“艺术摹仿自然”的看法也比过去有深一层的理解，见到了艺术的理想化。

总之，在柏拉图和亚理斯多德以前，美学已有相当好的基础。美学的主要问题大体明确了，那就是文艺的现实基础和文艺的社会功用。柏拉图和亚理斯多德所要解决的也正是这两个主要问题。

第二章　柏拉图

柏拉图(公元前 427—前 347)出身于雅典的贵族阶级,父母两系都可以溯源到雅典过去的国王或执政。他早年受过很好的教育,特别是在文学和数学方面。到了二十岁,他就跟苏格拉底求学,学了八年(公元前 407—前 399),一直到苏格拉底被当权的民主党判处死刑为止。老师死后,他和同门弟子们便离开雅典到另一个城邦梅加腊,推年老的幽克立特为首,继续讨论哲学。在这三年左右期内,他游过埃及,在埃及学了天文学,考查了埃及的制度文物。到了公元前三九六年,他才回到雅典,开始写他的对话。到了公元前三八八年他又离开雅典去游意大利,应西西里岛塞拉库萨的国王的邀请去讲学。他得罪了国王,据说曾被卖为奴隶,由一个朋友赎回。这时他已四十岁,就回到雅典建立他的著名学园,授徒

讲学，同时继续写他的对话，几篇规模较大的对话如《斐东》、《会饮》、《斐德若》和《理想国》诸篇都是在学园时代前半期写作的。他在学园里讲学四十一年，来学的不仅有雅典人，还有许多其他城邦的人，亚理斯多德便是其中之一。在学园时代后半期他又两度（公元前 367 和前 361）重游塞拉库萨，想实现他的政治理想，两次都失望而回，回来仍旧讲学写对话，一直到八十一岁死时为止。《法律》篇是他晚年的另一个理想国的纲领。

柏拉图所写的对话全部有四十篇左右，涉及的问题很广泛，主要的是政治、伦理教育以及当时争辩剧烈的一般哲学上的问题。美学的问题是作为这许多问题的一部分零星地附带地出现于大部分对话中的。专门谈美学问题的只有他早年写作的《大希庇阿斯》一篇，此外涉及美学问题较多的有《伊安》、《高吉阿斯》、《普罗塔哥拉斯》、《会饮》、《斐德若》、《理想国》、《斐利布斯》、《法律》诸篇。

除掉《苏格拉底的辩护》以外，柏拉图的全部哲学著作都是用对话体写成的。对话在文学体裁上属于柏拉图所说的“直接叙述”一类，在希腊史诗和戏剧里已是一个重要的组成部分。柏拉图把它提出来作为一种独立的文学形式，运用于学术讨论，并且把它结合到所谓“苏格拉底式的辩证法”，这种辩证法是由毕达哥拉斯和赫拉克利特等人的矛盾统一的思想发展出来的[①]，其特点在于侧重揭露矛盾。在互相讨论的过程中，各方论点的毛病和困难都象剥茧抽丝似地逐层揭露出来，这样把错误的见解逐层驳倒之后，就可引向比较正确的结论。在柏拉图的手里，对话体运用得特别灵活，向来不从抽象概念出发而从具体事例出发，生动鲜明，以浅喻深，由近及远，去伪存真，层层深入，使人不但看到思想的最后成就或

① 参见《柏拉图文艺对话集》第 323 至 325 页《斐德若》篇的题解：关于苏格拉底式辩证法的说明，人民文学出版社 1963 年版。

结论，而且看到活的思想的辩证发展过程。柏拉图树立了这种对话体的典范，后来许多思想家都采用过这种形式，但是至今还没有人能赶得上他。柏拉图的对话是对希腊文学一个卓越的贡献。

但是柏拉图的对话也给读者带来了一些困难。第一，在绝大多数对话中，苏格拉底都是主角，柏拉图自己在这些对话里始终没有出过场，我们很难断定主要发言人苏格拉底在多大程度上代表柏拉图自己的看法。第二，这些对话里充满着所谓“苏格拉底式的幽默”。他不仅时常装傻瓜，说自己什么都不懂，要向对方请教，而且有时摹仿诡辩学派的辩论方式来讥讽他的论敌们，我们很难断定哪些话是他的真心话，哪些话是摹拟论敌的讽刺话。第三，有些对话并没有作出最后的结论（如《大希庇阿斯》篇），有些对话所作的结论彼此有时矛盾（例如就文艺对现实关系的问题来说，《理想国》和《会饮》篇的结论彼此有矛盾）。不过尽管如此，把所有的对话摆在一起来看，柏拉图对于文艺所提的问题以及他所作的结论都是很明确的。总的来说，他所要解决的还是早期希腊哲学家所留下来的两个主要问题，第一是文艺对客观现实的关系，其次是文艺对社会的功用。此外，他所常涉及的艺术创作的原动力的问题，即灵感问题，也是德谟克利特早就关心的一个问题。

但是柏拉图是在新的历史情况下来提出和解决这些问题的。他的文艺理论是和当时现实紧密结合在一起的。首先我们应该记起当时雅典社会的剧烈的变化，贵族党与民主党的阶级斗争到了白热化的程度，贵族党失势了，民主党当权了，旧的传统动摇了，新的风气在开始建立了。柏拉图是站在贵族阶级反动立场上的。在学术思想上他和代表民主势力的诡辩学派（许多对话中的论敌）处在势不两立的敌对地位。在他看来，希腊文化在衰落，道德风气在败坏，而这种转变首先要归咎于诡辩学派所代表的民主势力的兴起，其次要归咎于文艺的腐化的影响。他的亲爱的老师在民主党

当权下，被法院以破坏宗教和毒害青年的罪状判处死刑，这件事在他的思想感情上投下了一个浓密的阴影，更坚定了他的反民主的立场。他要按照他自己的理想，来纠正当时他所厌恶的社会风气，在新的基础上来建立足以维持贵族统治的政教制度和思想基础。他的一切哲学理论的探讨都是从这个基本动机出发的。他在中年和晚年先后拟定了两个理想国的计划，而且尽管遭到卖身为奴的大祸，还两度重游塞拉库萨，企图实现他的政治理想。他对文艺方面两大问题，也是从政治角度来提出和解决的。

其次，我们还须记起柏拉图处在希腊文化由文艺高峰转到哲学高峰的时代。在前此几百年中统治着希腊精神文化的是古老的神话，荷马的史诗，较晚起的悲剧喜剧以及与诗歌密切联系的音乐。这些是希腊教育的主要教材，在希腊人中发生过深广的影响，享受过无上的尊敬。诗人是公认的"教育家"，"第一批哲人"，"智慧的祖宗和创造者"。照希腊文艺的光辉成就来看，这本是不足为奇的。但是到了公元前五世纪，希腊文艺的鼎盛时代已逐渐过去。随着民主势力的开展，自由思想和自由辩论的风气日渐兴盛起来，古老的传统和权威也就成为辩论批判的对象。首先诡辩学家们就开始瓦解神话，认为神是人为了自然需要而假设的(见《斐德若》篇)。但是也有一部分诡辩学家们以诵诗讲诗和论诗为业，他们之中有一种风气，就是把古代文艺作品看作寓言，爱在它们里面寻求隐藏着的深奥的真理，来证明那些作品的价值。这是一种情况。另一种情况就是在柏拉图时代，希腊戏剧虽然已渐近尾声，但仍然是希腊公民的一个主要的消遣方式。从《理想国》卷三涉及当时戏剧的地方看，柏拉图对它是非常不满的，认为它迎合群众的低级趣味，伤风败俗。在《法律》篇里柏拉图还造了一个词来表现剧场观众的势力，叫做"剧场政体"(Theatrocracy)，说它代替了古老的贵族政体(Aristocracy)，对国家危害很大。根据这两种情况，从他所

要建立的“理想国”的角度，柏拉图对荷马以下的希腊文艺遗产进行了全面的检查，得出两个结论，一个是文艺给人的不是真理，一个是文艺对人发生伤风败俗的影响。因此，他在《理想国》里向诗人提出这两大罪状之后，就对他们下了逐客令。他认为理想国的统治者和教育者应该是哲学家而不是诗人。过去一般资产阶级学者把这场斗争描绘为“诗与哲学之争”，说柏拉图站在哲学的立场，要和诗争统治权。其实这只是从表面现象看问题，忽略了上面所提到的柏拉图在政治上的基本动机，就是要在新的基础上建立足以维持贵族统治的政教制度和思想基础。他理想中的哲学家正是他理想中的贵族阶级的上层人物。所以这场斗争骨子里还是政治斗争。他控诉荷马以下诗人们的那两大罪状同时也是针对当时柏拉图的政敌的——诗不表现真理的罪状也针对着代表民主势力的诡辩学者把诗当作寓言的论调，诗败坏风俗的罪状也针对着民主政权统治下的戏剧和一般文娱活动。

在攻击诗人的两大罪状里，柏拉图从他的政治立场去解决文艺对现实的关系和文艺的社会功用这两个基本问题。现在先就这两个问题进一步说明柏拉图的美学观点。

一　文艺和现实世界的关系

对于文艺与现实的关系，柏拉图的思想里存在着深刻的矛盾，就是在《理想国》卷十里，在控诉诗人时，他把所谓“理式”认为是感性客观世界的根源，却受不到感性客观世界的影响；在《会饮》篇里第俄提玛启示的部分，他却承认要认识理式世界的最高的美，须从感性客观世界中个别事物的美出发；因此他对艺术和美就有两种互相矛盾的看法，一种看法是艺术只能摹仿幻相，见不到真理（理式），另一种看法是美的境界是理式世界中的最高境界，真正的诗

人可以见到最高的真理，而这最高的真理也就是美。

先说他在《理想国》卷十里的看法。在这里他采取了早已在希腊流行的摹仿说，那就是把客观现实世界看作文艺的蓝本，文艺是摹仿现实世界的。不过柏拉图把这种摹仿说放在他的客观唯心主义的基础上，因而改变了它原来的朴素的唯物主义的涵义。依他看，我们所理解的客观现实世界并不是真实的世界，只有理式世界才是真实的世界，而客观现实世界只是理式世界的摹本。用他自己的实例来说，床有三种：第一是床之所以为床的那个床的“理式”（Idea，不依存于人的意识的存在，所以只能译为“理式”，不能译为“观念”或“理念”）；其次是木匠依床的理式所制造出来的个别的床；第三是画家摹仿个别的床所画的床。这三种床之中只有床的理式，即床之所以为床的道理或规律，是永恒不变的，为一切个别的床所自出，所以只有它才是真实的。木匠制造个别的床，虽根据床的理式，却只摹仿得床的理式的某些方面，受到时间、空间、材料、用途种种有限事物的限制。床与床不同，适合于某一张床的不一定适合于其他的床。这种床既没有永恒性和普遍性，所以不是真实的，只是一种“摹本”或“幻相”。至于画家所画的床虽根据木匠的床，但所摹仿的却只是从某一角度看的床的外形，不是床的实体，所以更不真实，只能算是“摹本的摹本”，“影子的影子”，“和真实隔着三层”[①]。从此可知，柏拉图心目中有三种世界：理式世界、感性的现实世界和艺术世界。艺术世界是由摹仿现实世界来的，现实世界又是摹仿理式世界来的，这后两种世界同是感性的，都不能有独立的存在，只有理式世界才有独立的存在，永住不变，为两种较低级的世界所自出。换句话说，艺术世界依存于现实世界，现

① 参见《柏拉图文艺对话集》第67至79页。

实世界依存于理式世界，而理式世界却不依存于那两种较低级的世界。这也就是说，感性世界依存于理性世界，而理性世界却不依存于感性世界，理性世界是第一性的，感性世界是第二性的，艺术世界是第三性的。柏拉图形而上学地使理性世界脱离感性世界而孤立化，绝对化了。这里我们可以看出，柏拉图的客观唯心主义哲学系统是和他的形而上学的思想方法分不开的。

但是在《会饮》篇第俄提玛的启示里，柏拉图说明美感教育（其实也就是他所理解的哲学教育）的过程，却提出与上文所说的相矛盾的一个看法。他说受美感教育的人"第一步应从只爱某一个美形体开始"，"第二步他就应学会了解此一形体或彼一形体的美与一切其他形体的美是贯通的。这就是要在许多个别美形体中见出形体美的形式"（这"形式"就是"概念"），再进一步他就要学会"把心灵的美看得比形体的美更可珍贵"。如此逐步前进，由"行为和制度的美"，进到"各种学问知识"的美，最后达到理式世界的最高的美。"这种美是永恒的，无始无终，不生不灭，不增不减的。"①

从这个进程看，人们的认识毕竟以客观现实世界中个别感性事物为基础，从许多个别感性事物中找出共同的概念，从局部事物的概念上升到全体事物的总的概念。这种由低到高，由感性到理性，由局部到全体的过程正是正确的认识过程。在这里柏拉图思想中具有辩证的因素。他的错误在于辩证不彻底，"过河拆桥"，把本是由综合个别事物所得到的概念孤立化，绝对化，使它成为永恒不变的"理式"。本来概念是一般，是现象的规律和内在本质，的确比个别现象重要。柏拉图把这"一般"绝对化了，认为只有它才是真实的，没有看到"一般之中有特殊，特殊之中有一般"这条基本的

---

① 参见《柏拉图文艺对话集》第 271 至 272 页。

辩证的原则。这里我们可以更清楚地看到，柏拉图的形而上学的思想方法和他的客观唯心主义哲学系统是分不开的。

同时我们还要认识到意识形态毕竟为它所自出的社会基础服务。柏拉图的“理式世界”正是宗教中“神的世界”的摹本，也正是政治中贵族统治的摹本。无论是在古代还是在近代，唯心哲学都是神权社会的影子。神权是统治阶级麻痹被统治者的工具，过去的君主都是“天子”，高高在上，“代天行命”。柏拉图要保卫正在没落的雅典贵族统治，必然要保卫正在动摇的神权观念。他强调理式的永恒普遍性，其实就是强调贵族政体（他认为这是体现理式的）的永恒普遍性。他攻击荷马和悲剧家们的理由之一就是他们把神写得象人一样坏，他说“要严格禁止神和神战争，神和神搏斗，神谋害神之类故事”，而且制定了一条诗人必须遵守的法律：“神不是一切事物的因，只是好的事物的因。”（《理想国》卷三）要保卫神权，就要有一套保卫神权的哲学。柏拉图的“理式”正是神，他的客观唯心主义正是保卫神权的哲学，也正是保卫贵族统治的哲学。

由于在认识论方面柏拉图有这两种互相矛盾的看法，一种以为理性世界是感性世界的根据，超感性世界而独立，另一种以为要认识理性世界，却必须根据感性世界而进行概括化，所以他对艺术摹仿的看法也是自相矛盾的。从表面看，他肯定艺术摹仿客观世界，好象是肯定了艺术的客观现实的基础以及艺术的形象性，但是他否定了客观现实世界的真实性，否定了艺术能直接摹仿“理式”或真实世界，这就否定了艺术的真实性。他所理解的摹仿只是感性事物外貌的抄袭，当然见不出事物的内在本质。艺术家只是象照相师一样把事物的影子摄进来，用不着什么主观方面的创造活动。这种看法显然是一种极庸俗的自然主义的、反现实主义的看法。由于对于艺术摹仿有了这种庸俗的歪曲的看法，所以艺术和诗的地位就摆得很低。它只是“摹本的摹本”，“影子的影子”，“和

真理隔着三层”。但是柏拉图心目中有两种诗和诗人。在《斐德若》篇里他把人分为九等，在这九等之中第一等人是“爱智慧者，爱美者，诗神和爱神的顶礼者”，此外又还有所谓“诗人和其他摹仿的艺术家”，列在第六等，地位在医卜星相之下。很显然，柏拉图在《理想国》里所攻击的诗人和艺术家是属于“摹仿者”一类的，即第六等人，决不是他在这里所说的第一等人。这第一等人就是《会饮》篇里所写的达到“美感”教育的最高成就的人。

这里就有一个重要的问题：这第一等人和第六等人的分别在哪里呢？彼此有没有关系？如果把这个问题弄清楚，我们也就可以看出柏拉图的艺术概念和美的概念都建筑在鄙视群众、鄙视劳动实践和鄙视感性世界的哲学基础上。

第一，我们须记起希腊人所了解的“艺术”（Tekhne）和我们所了解的“艺术”不同。凡是可凭专门知识来学会的工作都叫做“艺术”，音乐、雕刻、图画、诗歌之类是“艺术”，手工业、农业、医药、骑射、烹调之类也还是“艺术”，我们只把“艺术”限于前一类事物，至于后一类事物我们则把它们叫做“手艺”、“技艺”或“技巧”。希腊人却不作这种分别。这个历史事实说明了希腊人离艺术起源时代不远，还见出所谓“美的艺术”和“应用艺术”或手工艺的密切关系。但是还有一个历史事实，就是在古希腊时代雕刻图画之类艺术，正和手工业和农业等等生产劳动一样，都是由奴隶和劳苦的平民去做的，奴隶主贵族是不屑做这种事的。他们对“艺术”的鄙视，很象过去中国封建阶级对于“匠”的鄙视。在希腊，“艺术家”就是“手艺人”或“匠人”，地位是卑微的。笛尔斯在《古代技术》里说过：“就连菲狄亚斯这样卓越的雕刻大师在当时也只被看作一个手艺人。”①

---

① 阿斯木斯的《古代思想家论艺术》的序论第9页所引。

柏拉图采取了当时一般奴隶主这样轻视艺术技巧的态度。这一方面是由于他轻视奴隶和平民所从事的生产劳动，而技巧或技术一般是与生产劳动分不开的；另一方面也由于他痛恨诡辩学派，而诡辩学派中有许多人为了教学的目的，爱谈文艺和修辞学的技巧，并且写了许多这一类的课本。柏拉图对诡辩学派所谈的技巧一碰到机会就大加讽刺。在他看，艺术创作的首要条件不是技巧而是灵感，没有灵感，无论技巧怎样熟练，也决不能成为大诗人。关于这一点，我们下文还要详谈，现在只说柏拉图所说的第一等人，“爱智慧者，爱美者，诗神和爱神的顶礼者”，正是神灵凭附，得到灵感的人。他有意要拿这“第一等人”和普通的“诗人和其他摹仿的艺术家”对立，来降低这些“第六等人”的身份；而他所谓“爱智慧者，爱美者，诗神和爱神的顶礼者”正是柏拉图理想中的“哲学家”，也就是贵族阶级中的文化修养最高的代表，至于那“第六等人”、“诗人和其他摹仿的艺术家”则是运用技巧知识从事生产劳动的“手艺人”。所以柏拉图对普通的“诗人和其他摹仿的艺术家”的轻视是有阶级根源的。

其次，特别值得注意的是柏拉图心目中的“爱智慧者，爱美者，诗神和爱神的顶礼者”并无须创作艺术作品，而他们所“爱”的“美”也不是艺术美。柏拉图在他的两篇最成熟的对话里——《会饮》篇和《斐德若》篇——都用辉煌灿烂的词句描写了这些“第一等人”所达到的最高境界：

> 这时他凭临美的汪洋大海，凝神观照，心中起无限欣喜，于是孕育无数量的优美崇高的思想语言，得到丰富的哲学收获。如此精力弥满之后，他终于一旦豁然贯通唯一的涵盖一切的学问，以美为对象的学问。
>
> ——《会饮》篇

那时隆重的入教典礼所揭开给我们看的那些景象是完整的，单纯的，静穆的，欢喜的，沉浸在最纯洁的光辉之中让我们凝视。

——《斐德若》篇

从此可知，人生的最高理想是对最高的永恒的“理式”或真理“凝神观照”，这种真理才是最高的美，是一种不带感性形象的美，凝神观照时的“无限欣喜”便是最高的美感，柏拉图把它叫做“神仙福分”。所谓“以美为对象的学问”并不是我们所理解的美学，这里“美”与“真”同义，所以它就是哲学。这种思想有两个要点，第一个要点是“凝神观照”为审美活动的极境，美到了最高境界只是认识的对象而不是实践的对象，它也不产生于实践活动。这个看法正是马克思在《关于费尔巴哈的提纲》里所说的从“直观”去掌握现实而不是从“实践”去掌握现实[①]，在美学方面这种思想方法从古希腊起一直蔓延到马克思主义兴起为止。柏拉图在这方面起了深远的影响。他轻视实践也还是和他轻视劳苦大众的生产劳动分不开的。凝神观照理式说的第二个要点是审美的对象不是艺术形象美而是抽象的道理。他对感性世界这样轻视，正是要抬高他所号召的“理式”和“哲学”，结果是用哲学代替了艺术。这是他从最根本的认识论方面，即从艺术对现实关系方面，否定了艺术的崇高地位。在这方面，他对后来黑格尔的美学思想起了深刻影响。黑格尔不但也把艺术看得比哲学低，而且在辩证发展的顶端，也让哲学吞并了艺术。

这里就有一个问题，柏拉图所说的第六等人即“诗人和其他摹仿的艺术家”们的作品能不能拿“美”字来形容呢？柏拉图并不否定一般艺术美，而且在他早年写的《大希庇阿斯》篇对话里专门讨

① 参见《马克思恩格斯选集》第一卷，第16页。

论了艺术和其他感性事物的美。他逐一分析了一些流行的美的定义,例如“美就是有用的”,“美就是恰当的”,“美就是视觉和听觉所生的快感”,“美就是有益的快感”等等,发现每一个定义在逻辑上都不圆满,但是最后并没有得到一个圆满的结论。从后来的一些对话看,柏拉图对于感性事物的美有三种不同的看法。第一种就是在《大希庇阿斯》篇已经提到的“效用”的看法,这其实是他的老师苏格拉底的看法。就是从效用观点,柏拉图在《理想国》和《法律》篇里权衡哪些种类艺术还可以留在理想国里。第二种就是他在《理想国》里所提出的摹仿的看法。艺术摹仿感性事物,感性事物又摹仿“理式”,而“理式”是美的最后的也是最高的根源,所以直接或间接摹仿“理式”的东西也就多少“分享”到理式的美。就艺术来说,它所得到的只是真正的美的“影子的影子”,所以是微不足道的。第三种就是他在《斐德若》篇结合“灵魂轮回”说所提出的一种神秘的看法,就是感性事物的美是由灵魂隐约“回忆”到未依附肉体以前在天上所见到的真美。后两个看法都把艺术美看作绝对美的影子。这两种看法和“效用”观点之间有深刻的矛盾。因为效用观点替美找到了社会基础,而另外那两种看法则设法在另一世界找美的基础。这种矛盾是根本无法统一的。

柏拉图把感性事物(艺术在内)的美,看成只是理式美的零星的、模糊的摹本。这种思想所隐含的意义是:美不能沾染感性形象,一沾染到感性形象,美就变成不完满的。这是把形而上学的客观唯心主义哲学推演到极端的一种结论。在这方面,黑格尔比柏拉图就前进了一大步,他肯定了理念与感性形象统一之后才能有美。

就文艺与现实的关系来说,柏拉图还有一个看法是值得一提的,那就是现实美高于艺术美,因为现实美和“理式”的绝对美只隔一层,而艺术美和它就要隔“两层”。在《理想国》卷十里他质问荷马说:

亲爱的荷马，如果象你所说的，谈到品德，你并不是和真理隔着两层，不仅是影象制造者，不仅是我们所谓摹仿者，如果你和真理只隔着一层，知道人在公私两方面用什么方法可以变好或变坏，我们就要请问你，你曾经替哪一国建立过一个较好的政府？……世间有哪一国称呼你是它的立法者和恩人？

在柏拉图看，斯巴达的立法者莱科勾和雅典的立法者梭伦才是伟大的诗人，而他们所制定的法律才是伟大的诗，荷马尽管伟大，还比不上这些立法者。荷马只歌颂英雄，柏拉图讥笑他说，他对英雄不会有真正的认识，否则“他会宁愿做诗人所歌颂的英雄，不愿做歌颂英雄的诗人”。他的这种思想到老未变，在《法律》篇卷七里他假想有悲剧诗人要求入境献技，他该这样答复他们：

高贵的异邦人，按照自己的能力，我们也是悲剧诗人，我们也创作了一部顶优美、顶高尚的悲剧。我们的城邦不是别的，它就是摹仿了最优美最高尚的生活，这就是我们所理解的真正的悲剧。你们是诗人，我们也是诗人，是你们的同调者，也是你们的敌手。最高尚的剧本只有凭真正的法律才能达到完善，我们的希望是这样。

这就是说，建立一个城邦的法律比创作一部悲剧要美得多，高尚得多。这种思想当然有片面的真理，但是柏拉图也形而上学地把它绝对化了。如果有了实际生活便不要艺术，艺术不就成为多余的无用的活动了吗？

二 文艺的社会功用

柏拉图攻击诗，并非由于他不懂诗或是不爱诗，他对诗的深刻影响是有亲身体会的。在《理想国》卷十里责备荷马的诗有毒素之后，还这样道歉：

> 我的话不能不说，虽然我从小就对于荷马养成了一种敬爱，说出来倒有些于心不安。荷马的确是悲剧诗人的领袖。不过尊重人不应该胜于尊重真理，我要说的话还是不能不说。

因为他认识到诗和艺术的深刻影响，所以在制定理想国计划时，便不能不严肃地对待这种影响。“理想国”有一个重大的任务，就是“保卫者”或统治者的教育，所以柏拉图首先要解决的问题就是诗和艺术在这种教育里应该占什么地位。教育计划要根据培养目标，培养目标既然是一种理想的“保卫城邦”的人，一种他所谓有“正义”的人，那就要问：怎样才算是有“正义”的人或理想人？柏拉图对于理想人的看法是和他对于理想国的看法分不开的。理想国的理想是“正义”，所谓“正义”就是城邦里各个阶级都站在他们所应站的岗位，应统治的统治，应服从的服从，形成一种和谐的有机整体。柏拉图把理想国的公民分成三个等级，最高的是哲学家，其次是战士，最低的是农工商。这后两个等级都要听命于哲学家，国家才能有“正义”。马克思在《资本论》卷一里对柏拉图的这种等级划分曾说过：“在柏拉图的理想国中，分工是被说成是国家的构成原

则，就这一点说，他的理想国只是埃及种姓制度在雅典的理想化。”①这就是说，柏拉图要在雅典的情况下，把埃及的等级制加以改良，其目的当然仍在维护贵族统治。柏拉图还把这种等级划分应用到人身上去。人的性格中也有三个等级，相当于哲学家的是理智，相当于战士的是意志，相当于农工商的是情欲。人的性格要达到“正义”，意志和情欲也就要受理智的统治。柏拉图既然定了这样的教育理想，他就追问：当时教育的主要途径，荷马史诗、悲剧或喜剧以及与诗歌相关的音乐能否促成这种教育理想的实现呢？能否培养成能“保卫”理想国的理想人呢？

他先就这些文艺作品的内容来仔细检查了一番，发现荷马和悲剧诗人们把神和英雄们描写得和平常人一样满身是毛病，互相争吵、欺骗、陷害；贪图酒食享乐，既爱财，又怕死，遇到灾祸就哀哭，甚至奸淫掳掠，无所不为。在柏拉图看，这样的榜样决不能使青年人学会真诚、勇敢、镇静、有节制，决不能培养成理想国的“保卫者”。

柏拉图谈到这里，还对文艺的影响作了一些心理的分析，他说：“摹仿诗人既然要讨好群众，显然就不会费心思来摹仿人性中的理性的部分，……他会看重容易激动情感和容易变动的性格，因为它最便于摹仿。”这里所说的“情感”指的特别是与悲剧相关的“感伤癖”和“哀怜癖”。感伤癖是“要尽量哭一场，哀诉一番”那种“自然倾向”。在剧中人物是感伤癖，在听众就是哀怜癖。这些自然倾向本来是应受理智节制的。悲剧性的文艺却让它尽量发泄，使听众暂图一时快感，“拿旁人的灾祸来滋养自己的哀怜癖”，以至临到自己遇见灾祸时，就没有坚忍的毅力去担当。喜剧性的文艺

---

① 参见马克思《资本论》第一卷，第404至405页。

则投合人类“本性中诙谐的欲念”，本来是你平时引以为耻而不肯说的话，不肯做的事，到表演在喜剧里，“你就不嫌它粗鄙，反而感到愉快”，这样就不免使你“于无意中染到小丑的习气”。此外，象性欲、忿恨之类情欲也是如此。“它们都理应枯萎，而诗却灌溉它们，滋养它们。”总之，从柏拉图的政治教育观点去看，荷马史诗以及悲剧和喜剧的影响都是坏的，因为它们既破坏希腊宗教的敬神和崇拜英雄的中心信仰，又使人的性格中理智失去控制，让情欲那些“低劣部分”得到不应有的放纵和滋养，因此就破坏了“正义”。

此外，柏拉图还检查了文艺摹仿方式对于人的性格的影响。依他的分析，文艺摹仿方式不外三种。头一种是完全用直接叙述，如悲剧和喜剧；第二种是完全用间接叙述，“只有诗人在说话”，如颂歌；第三种是头两种方式的混合，如史诗和其叙事诗。柏拉图认为第二种方式最好，最坏的是戏剧性的摹仿。他反对理想国的保卫者从事于戏剧摹仿或扮演。这有两个理由，第一个理由是一个人不能同时把许多事做好，保卫者应该“专心致志地保卫国家的自由”，“不应该摹仿旁的事”；第二个理由是演戏者经常摹仿坏人坏事或是软弱的人和软弱的事，习惯成自然，他的纯洁专一的性格就会受到伤害。

根据这种种考虑，柏拉图在《理想国》卷三里向诗人们下了这样一道逐客令：

> 如果有一位聪明人有本领摹仿任何事物，乔扮任何形状，如果他来到我们的城邦，提议向我们展览他的身子和他的诗，我们要把他当作一位神奇而愉快的人物看待，向他鞠躬敬礼；但是我们也要告诉他：我们的城邦里没有象他这样的一个人，法律也不准许有象他这样的一个人，然后把他洒上香水，戴上毛冠，请他到旁的城邦去。至于我们的城邦里，我们只要一种

> 诗人和故事作者，没有他那副悦人的本领而态度却比他严肃；他们的作品须对于我们有益；须只摹仿好人的言语，并且遵守我们原来替保卫者们设计教育时所定的那些规范。

到写《理想国》卷十时，他又把这禁令重申了一遍，说得更干脆：

> 你心里要有把握，除掉颂神的和赞美好人的诗歌以外，不准一切诗歌闯入国境。如果你让步，准许甘言蜜语的抒情诗或史诗进来，你的国家的皇帝就是快感和痛感，而不是法律和古今公认的最好的道理了。

到他晚年设计第二理想国写《法律》篇对话时，他又下了一道词句较和缓而实质差别甚微的禁令。从这三道禁令我们可以看出柏拉图要对当时文艺大加“清洗”的用心是非常坚决的。经过这样大清洗之后，理想国里还剩下什么样的文艺呢？主要的是歌颂神和英雄的颂诗，这种颂诗在内容上只准说好，不准说坏；在形式上要简朴，而且象《法律》篇所规定的，应该象埃及建筑雕刻那样，固守几种传统的类型风格，代代相传，“万年不变”。《理想国》完全排斥了戏剧，《法律》篇略微放松了一点，剧本须经过官方审查，不能有伤风败俗的内容，至于喜剧还规定只能由奴隶和雇佣的外国人来扮演。此外，柏拉图还特别仔细地检查了音乐。在当时流行的四种音乐之中，他反对音调哀婉的吕底亚式和音调柔缓文弱的伊俄尼亚式，只准保留音调简单严肃的多里斯式和激昂的战斗意味强的佛律癸亚式。他的关于音乐的判决书不仅表现出他对于音乐的理想，也表现出他对于一般文艺的理想，值得把原文引在这里：

> 我们准许保留的乐调要是这样：它能很妥帖地摹仿一个勇

敌人的声调，这人在战场和在一切危难境遇都英勇坚定，假如他失败了，碰见身边有死伤的人，或是遭遇到其他灾祸，都抱定百折不挠的精神继续奋斗下去。此外我们还要保留另一种乐调，它须能摹仿一个人处在和平时期，做和平时期的自由事业，……谨慎从事，成功不矜，失败也还是处之泰然。这两种乐调，一种是勇猛的，一种是温和的；一种是逆境的声音，一种是顺境的声音；一种表现勇敢，一种表现聪慧。我们都要保留下来。

总观以上的叙述，在文艺对社会的功用问题上，柏拉图的态度是非常明确的。他对于希腊文艺遗产的否定，并不是由于他认识不到文艺的社会影响，而是正由于他认识到这种影响的深刻。在许多对话里他时常回到文艺的问题，在《理想国》里他花了全书四分之一的篇幅来反复讨论文艺，对于希腊文艺名著，几乎是逐章逐句地加以仔细检查。假如他不看重文艺的社会功用，他就不会这样认真耐烦。他的基本态度可以用这样几句话来概括：文艺必须对人类社会有用，必须服务于政治，文艺的好坏必须首先从政治标准来衡量；如果从政治标准看，一件文艺作品的影响是坏的，那末，无论它的艺术性多么高，对人的引诱力多么大，哪怕它的作者是古今崇敬的荷马，必须毫不留情地把它清洗掉。柏拉图在西方是第一个人明确地把政治教育效果定作文艺的评价标准，对卢梭和托尔斯泰的艺术观点都起了一些影响。近代许多资产阶级文艺理论家往往特别攻击柏拉图的这个政治第一的观点，其实一切统治阶级都是运用这个标准，不过不常明说而已。

三　文艺才能的来源——灵感说

除掉上述两个主要的问题以外，柏拉图在对话集里还时常谈

到一个问题，就是文艺创作的才能是从哪里来的？诗人凭借什么写出他们的伟大的诗篇？他的答案是灵感说，但是对所谓灵感有两种不同的解释。

第一种解释是神灵凭附到诗人或艺术家身上，使他处于迷狂状态，把灵感输送给他，暗中操纵着他去创作。这个解释是在最早的一篇对话——《伊安》——里提出来的。伊安是一个以诵诗为职业的说书人，苏格拉底追问他诵诗和做诗是否都要凭一种专门技艺知识。反复讨论所得的结论是：无论是荷马或是伊安本人，尽管在歌咏战争，却没有军事的专门知识；尽管在描写鞋匠，却没有鞋匠的专门知识。至于诗歌本身是怎样一种专门技艺，凭借什么知识，伊安始终说不出。当时修辞家们虽然也替诗定了一些规矩，但是学会这套规矩，还是不一定就能做诗，因此柏拉图就断定文艺创作并不凭借什么专门技艺知识而是凭灵感。他说，灵感就象磁石：

> 磁石不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也象磁石一样，能吸引其他铁环，有时他会看到许多个铁环互相吸引着，挂成一条长锁链，这些全从一块磁石得到悬在一起的力量。诗神就象这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它传递给旁人，让旁人接上他们，悬成一条锁链。凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感，有神力凭附着。

因此，诗人是神的代言人，正象巫师是神的代言人一样，诗歌在性质上也和占卜预言相同，都是神凭依人所发的诏令。神输送给诗人的灵感，又由诗人辗转送给无数的听众，正如磁石吸铁一样。这样，柏拉图就解释了文艺何以能引起听众的欣赏以及文艺的深远

的感染力量。

灵感的第二种解释是不朽的灵魂从前生带来的回忆。这个解释是在《斐德若》篇里提出来的。依柏拉图的神秘的观点看，灵魂依附肉体，只是暂时现象，而且是罪孽的惩罚。依附了肉体，灵魂就仿佛蒙上一层障，失去它原来的真纯本色，认识真善美的能力也就因此削弱。但是灵魂在本质上是努力向上的，脱离肉体之后（即死后），它还要飞升到天上神的世界，即真纯灵魂的世界。它飞升所达到的境界高低，就要看它努力的大小和修行的深浅。修行深，达到最高境界，它就能扫去一切尘障，如其本然地观照真实本体，即尽善尽美，永恒普遍的"理式"世界。这样，到了它再度依附肉体，投到人世生活时，人世事物就使它依稀隐约地回忆到它未投生人世以前最高境界所见到的景象，这就是从摹本回忆到它所根据的蓝本（理式）。由摹本回忆到蓝本时，它不但隐约见到"理式"世界的美的景象，而且还隐约追忆到生前观照那美的景象时所起的高度喜悦，对这"理式"的影子（例如美人或美的艺术作品）欣喜若狂，油然起眷恋爱慕的情绪。这是一种"迷狂"状态，其实也就是"灵感"的征候。在这种迷狂状态中，灵魂在象发酵似地滋生发育，向上奋发。爱情如此，文艺的创造和欣赏也是如此，哲学家对智慧的爱慕也是如此。所以柏拉图的"第一等人"，"爱智慧者，爱美者，诗神和爱神的顶礼者"都是从这同一根源来的。在柏拉图的许多对话里，特别是在《斐德若》篇和《会饮》篇里，常拿诗和艺术与爱情相提并论，也就因为无论是文艺还是爱情，都要达到灵魂见到真美的影子时所发生的迷狂状态。

唯心哲学都是和宗教上神的信仰分不开的。柏拉图的灵感说的最后根据还是希腊神话。按照希腊神话，人的各种技艺如占卜、医疗、耕种、手工业等等都是由神发明、由神传授的。每种技艺都有一个负专责的护神。诗歌和艺术的总的最高的护神是阿波罗，

底下还有九个女神，叫做缪斯。柏拉图说文艺须凭神力或灵感，正是肯定希腊神话中的古老的传说。至于灵魂轮回说本是东方一些宗教中的信仰，大概是由埃及传到希腊的。除掉这个宗教的根源以外，柏拉图的灵感说和迷狂说和上文已提到的贵族阶级鄙视与生产劳动有关的技艺，以及苏格拉底派学者鄙视诡辩学派高谈技艺规矩两个事实也是分不开的。

很显然，灵感说基本上是神秘的反动的。它的反动性特别表现在强调文艺的无理性。在《伊安》篇里柏拉图一再提到这一点：

> 酒神的女信徒们受酒神凭附，可以从河水中汲取乳蜜，这是她们在神智清醒时所不能做的事。抒情诗人的心灵也正象这样。……不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。
>
> 神对于诗人们象对于占卜家和预言家一样，夺去他们的平常理智，用他们作代言人，正因为要使听众知道，诗人并非借自己的力量在无知无觉中说出那些珍贵的词句，而是由神凭附着来向人说话。（重点是引者加的）

这种拿文艺与理智相对立的反动观点后来在西方发生过长远的毒害影响。新柏拉图派的普洛丁（205—270）结合柏拉图的灵感说与东方宗教的一些观念，又把艺术无理性说推进了一步，成为中世纪基督教世界文艺思潮中的一个主要的流派。这种反理性的文艺思想到了资本主义末期就与消极的浪漫主义和颓废主义结合在一起。康德的美不带概念的形式主义的学说对这种发展也起了推波助澜的作用。此后德国狂飙突进时代的天才说，尼采的“酒神精神”说，柏格森的直觉说和艺术的催眠状态说，弗洛依德的艺术起源于下意识说，克罗齐的直觉表现说以及萨特的存在主义，虽然出

发点不同，推理的方式也不同，但是在反理性一点上，都和柏拉图是一鼻孔出气的。

柏拉图在提出灵感说时却也见出一些与文艺创作有关的重要问题。首先是理智在艺术中的作用问题。他也看到单凭理智不能创造文艺，文艺创造活动和抽象的逻辑思考有所不同，他的错误在于把理智和灵感完全对立起来，既形而上学地否定理智的作用，又对灵感加以不科学的解释。这是和他把诗和哲学完全对立起来的那个基本出发点分不开的。其次是艺术才能与技艺修养的问题。他也看出单凭技艺知识不能创造文艺，诗人与诗匠是两回事，他的错误也正在把天才和人力完全对立起来，既把天才和灵感等同起来，又形而上学地否定技艺训练的作用。这是和他鄙视劳动人民和生产实践的基本态度分不开的。不过在这问题上他又前后自相矛盾。在《伊安》篇里他完全否定了技艺知识，而在《斐德若》篇里他又说文学家要有三个条件："第一是生来就有语文的天才，其次是知识，第三是训练。"但是总的说来，他是轻视技艺训练而片面地强调天才与灵感的。第三是艺术的感染力问题。他的磁石吸铁环的譬喻生动地说明了艺术的感染力既深且广，而且起团结听众的作用。这个思想和托尔斯泰的感染说很有些类似，只是他把感染力的来源摆在灵感上，而不摆在人民大众的实践生活以及作品内容的真实性与艺术性上，这也说明了他对艺术本质的认识根本是错误的。

四　结束语

柏拉图的一般哲学思想和美学思想都是从他要在雅典民主势力上升时代竭力维护贵族统治的基本政治立场出发的。他的客观唯心主义哲学就是一种借维护神权而维护贵族统治的哲学。他的

永恒的“理式”就是神，所居的地位也正是高高在上的贵族地位。只有贵族阶级中文化修养最高的人（“爱智慧者”）才有福接近这种高不可攀的“理式”，只有根据这种理式，在人身上才能保证理智的绝对控制，意志和情欲的绝对服从；也只有根据这种理式，在国家里才能保证哲学家和“保卫者们”的绝对统治，其他阶级的绝对服从。这样，才能达到理想人和理想国的目的，即柏拉图所谓“正义”。从这个基本立场出发，柏拉图鄙视理式世界以下的感性世界，鄙视与肉体有关的本能、情感和欲望，鄙视哲学家和“保卫者们”以外的劳苦大众，鄙视哲学家的观照以外的实践活动以及和实践活动有关的技艺。

从这个基本立场出发，柏拉图对早期希腊思想家所留下来的美学上两大主要问题提出了极明确的答案。

就文艺对现实世界的关系来说，他歪曲了希腊流行的摹仿说，虽然肯定了文艺摹仿现实世界，却否定了现实世界的真实性，因而否定了文艺的真实性，这也就是否定了文艺的认识作用。这是反现实主义的文艺思想。

就文艺的社会功用来说，柏拉图明确地肯定了文艺要为社会服务，要用政治标准来评价。他要文艺服务的当然是反动政治。在这问题上他也有两个极不正确的看法。第一是他因为要强调政治标准，就抹煞了艺术标准。其次他因为要使理智处于绝对统治的地位，就不惜压抑情感，因而他理想中的文艺不是起全面发展的作用，而是起畸形发展的作用，即摧残情感去片面地发扬理智。

就文艺创作的原动力来说，柏拉图的灵感说抹煞了文艺的社会源泉。只见出艺术的社会功用而没有见出艺术的社会源泉，就还不算真正认识到文艺与社会生活的血肉关系。此外，他的迷狂说宣扬了反理性主义。这种反理性的文艺思想在长期为基督教所利用以后，又为颓废主义种下了种子。

柏拉图的两个基本的文艺观点，文艺不表现真理和文艺起败

坏道德的作用，都遭到他的弟子亚理斯多德的批判，亚理斯多德在《诗学》里说明了诗的真实比历史的真实更带有普遍性，符合可然律与必然律，而且诗起于人类的爱好摹仿（即学习）和爱好节奏与和谐的本能，对某些情绪可起净化作用。从此西方美学思想便沿着柏拉图和亚理斯多德的两条对立的路线发展，柏拉图路线是唯心主义的路线，亚理斯多德路线基本上是唯物主义的路线。如果从文艺创作方法的角度来看，在古代思想家中柏拉图和朗吉弩斯所代表的主要是浪漫主义的倾向，亚理斯多德和贺拉斯所代表的主要是古典主义和现实主义的倾向。就古代文艺思想对后来的影响来说，也是浪漫主义者侧重柏拉图和朗吉弩斯，古典主义者和现实主义者侧重亚理斯多德和贺拉斯。

对柏拉图作出恰当的估价并不是一件易事，很有一部分人因为柏拉图是唯心主义的祖师和雅典贵族反动统治的维护者，就对他全盘否定，甚至说柏拉图只能对反动派发生影响，对进步的人类来说，他是毫无可取的。但是在唯物主义的进步的思想家之中，也有持相反意见的，车尔尼雪夫斯基就是一个例子。这位俄国革命民主主义的美学家说，“柏拉图的著作比亚理斯多德的具有更多的真正伟大的思想”；对于摹仿说，“柏拉图比亚理斯多德发挥得更深刻，更多面”；“柏拉图所想的首先是：人应该是国家公民，……他并不是从学者或贵族的观点，而是从社会和道德的观点，来看科学和艺术”①，这里把“贵族观点”与“社会和道德观点”看作两回事，不承认柏拉图从贵族观点来看艺术，都是不正确的，但是车尔尼雪夫斯基对柏拉图作出这样高的评价，也不是毫无根据，它至少应该提醒我们对柏拉图不能匆促地下片面的结论。这里牵涉到文化遗产批判继承问

① 车尔尼雪夫斯基《美学论文选》第129至139页，人民文学出版社1957年版。

题。在历史上象柏拉图这样反动的唯心主义的思想家多至不可胜数，他们是否就不可能在个别问题上有片面的正确的看法呢？如果没有，他们早就应该被人忘去，对进步的人类不会发生丝毫有益的影响。关于这一点，下文还要谈。如果有，我们就应该对具体问题作具体分析，把可能有的正确论点肯定下来，尽管它是片面的。

首先来检查一下柏拉图的影响。在西方相当长的一个时期内，柏拉图的影响超过了亚理斯多德。在亚力山大理亚和罗马时代，很少有文艺理论家提到亚理斯多德，朗吉弩斯没有提到他而对柏拉图则推崇备至，连古典主义者贺拉斯也没有提到亚理斯多德。亚理斯多德在中世纪因为著作稿本丧失，提到他的人大半根据传说，等到十三世纪他的部分著作才由阿拉伯文移译为拉丁文，此后他才逐渐发生影响。柏拉图的学园维持到公元六世纪，他的传统则一直没有断过。朗吉弩斯在《论崇高》里显然受到他的影响。通过普洛丁和新柏拉图派，他的文艺思想垄断了中世纪很长阶段。在中世纪柏拉图的思想和基督教的神学结合起来，这确实可以说明它的思想较容易为反动派所利用。但是历史也证明他的思想对进步的人类并非绝对不曾发生有益的影响，在西方近代两大文艺运动中，柏拉图都起了不小的作用。一个是文艺复兴运动。当时意大利人文主义者研究柏拉图的风气很盛，他们在十五世纪在意大利文化中心佛罗伦萨建立了一座柏拉图学园，研究柏拉图的思想，定期集会讨论文艺问题和哲学问题，参加这种活动的有大艺术家米开朗琪罗。在当时著名的诗论家之中，从斯卡里格到佛拉卡斯托罗，很少有人没有受柏拉图影响。这情形也并不限于意大利，法国人文主义者杜·伯勒在《法兰西语言的辩护与提高》里以及英国人文主义者锡德尼在《为诗辩护》里都是柏拉图的信徒。另一个是浪漫运动。在这个时期许多诗人和美学家都在不同程度上是柏拉图主义者或新柏拉图主义者，赫尔德、席勒和雪莱是其中最显著

的。歌德本来基本上是一位唯物主义者和现实主义者，但是在他的《关于文艺的格言和感想》里，我们也发现有些段落简直是从新柏拉图主义者普洛丁的《九部书》中翻译过来的[①]。此外，柏拉图对启蒙运动也并非毫无影响。当时英国研究美学的风气是由新柏拉图主义者夏夫兹博理开创的，他是法德两国启蒙运动领袖们所最推崇的一位英国思想家。美学中美善统一的思想是由夏夫兹博理从新柏拉图主义派接受过来，又传到大陆方面去的。

这里所提到的柏拉图的影响只是一个粗略的梗概，但已足说明过去进步的人类，曾不断地发现柏拉图的美学思想中有足资借鉴的地方。究竟足资借鉴的地方是些什么呢？要回答这个问题，有必要先指出文化遗产批判继承的历史过程中一个发人深省的现象。每个时代都按当时的特殊需要去吸收过去文化遗产中有用的部分，把没有用处的部分扬弃掉，因此所吸收的部分往往就不是原来的真正的面貌，但也并不是和原来的真正面貌毫无联系。例如柏拉图在哲学上和美学上的中心思想都是“理式”，这是一个客观唯心主义的概念，但是也正是这个概念对后来的影响最大。文艺复兴时代大半把“理式”概念和亚理斯多德的“普遍性”概念结合起来或混同起来，从而论证典型的客观性与美的普遍标准。浪漫运动时代大半把“理式”理解为“理想”，康德、歌德、席勒乃至黑格尔所标榜的“理想”都来自柏拉图，但是都是一般与特殊的统一，理性与感性的统一，并不象柏拉图那样把“理式”理解为不依存于感性与特殊的一般。最高的理式是真善美的统一，这是绝对不含感性内容的，但是后来论证现象世界真与美统一或真与善统一者也往往援柏拉图为护身符。再如柏拉图的灵感说和迷狂说都建立在希

---

① 例如就顽石和雕像的比较来说明形式与材料的关系。

腊宗教迷信的基础上；到了浪漫运动时代，它却变成“天才”、“情感”和“想象”三大口号的来源，尽管当时人并不再相信阿波罗、缪斯和灵魂轮回说。

这里只能举这几个突出的事例，足见批判继承的实际情况是复杂的，柏拉图产生过深远的影响也并不是毫无内在原因的。美学史家们一方面要认识到柏拉图的客观唯心主义的反动性，另一方面也要追究他在西方既然起了那么大的影响，他的思想中究竟是否还有什么值得学习的。对于我们来说，这个工作还仅仅在开始。

第三章　亚理斯多德

一　亚理斯多德——欧洲美学思想的奠基人

在《论亚理斯多德的〈诗学〉》里，车尔尼雪夫斯基说："《诗学》是第一篇最重要的美学论文，也是迄至前世纪末叶一切美学概念的根据"，又说，"亚理斯多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年"①。研究一下从希腊到十九世纪的欧洲文艺思想发展史，我们就会明白车尔尼雪夫斯基的评价是毫不夸张的。最早的希腊哲学家们如毕达哥拉斯学派和赫拉克利

① 车尔尼雪夫斯基的《美学论文选》第124、129页，人民文学出版社1957年版。

特等从自然科学的观点去看美学问题，到了苏格拉底和柏拉图才转而从社会科学观点去看美学问题。亚理斯多德可以说是从自然科学的较发达的基础上，达到了自然科学观点和社会科学观点的统一。他是以前希腊美学思想的集大成者，不但是苏格拉底和柏拉图的直接继承者，而且也受到早期毕达哥拉斯学派以及唯物主义者赫拉克利特和德谟克利特的影响。在希腊文艺已达到高峰而转趋衰落的时代，他用科学的方法替希腊文艺的辉煌成就作了精细的分析和扼要的总结，因而写成了两部有科学系统的有关美学思想的专著：《诗学》和《修辞学》。除了这两部专著之外，他在他的许多著作例如《形而上学》(涉及艺术与科学、形式与材料、美的客观基础等问题)，《物理学》(涉及艺术与自然、艺术与形式等问题)，《伦理学》(涉及艺术的创造性、艺术与认识、艺术家的修养等问题)，《政治学》(涉及艺术教育问题)等书中都谈到一些重要的美学问题，提出他的独到的见解。他的这些理论著作在后来欧洲文艺思想界具有“法典”的权威，是作为探讨希腊文艺辉煌成就的钥匙而一直发生着深刻影响的。

亚理斯多德是柏拉图的高足弟子。拿他和柏拉图来比较，他是既批判师说而又继承师说的，就中批判的部分远比继承的部分重要。亚理斯多德标志着希腊思想发展中的一个很大的转折点。这转折的关键在于亚理斯多德首先是个自然科学家和逻辑学家，他放弃了过去的主观的甚至是神秘的哲学思辨，对客观世界进行冷静的客观的科学分析。这是一种方法上的转变。亚理斯多德认识到方法对于科学研究的重要性，他写成了欧洲第一部逻辑学(《论工具》)。在《诗学》和《修辞学》里，他用的都是很谨严的逻辑方法，把所研究的对象和其他相关的对象区分出来，找出它们的同异，然后再就这对象本身由类到种地逐步分类，逐步找规律，下定义。例如他先把艺术和“理论科学”与“实践科学”区别出来，找出

它的特点在创造，然后再就艺术（包括工艺等）中分出我们所了解的美的艺术，即他所谓的“摹仿的艺术”，找出它们的特点在“摹仿”，于是再用摹仿的“手段”或“媒介”、“对象”和“方式”作为标准来区别诗和其他艺术以及诗本身各种（如史诗、悲剧、喜剧等）的特质和规律以及彼此之间的同异和关系。而在这种分析过程中，亚理斯多德经常地从希腊文艺作品中举例证，这就替文艺理论建立了科学分析的范例。

与此相关的是亚理斯多德把一些其他科学的观点和方法应用到文艺理论领域里，最显著的是他从生物学里带来了有机整体的概念，从心理学里带来了艺术的心理根源和艺术对观众的心理影响两个重要的观点，从历史学里带来了艺术种类的起源、发展与转变的观点。这些相关科学的观点和方法的应用对亚理斯多德的许多文艺见解的形成是有重大影响的。在后来欧洲文艺理论领域里有所谓“自然科学派”、“心理学派”和“历史学派”。这些学派都要从亚理斯多德的《诗学》里找出它们的祖先。

与方法相联系但比方法更基本的转变是哲学观点的转变。在哲学思想上亚理斯多德表现出相当深刻的矛盾，但是拿柏拉图来比较，亚理斯多德在由唯心主义到唯物主义的转变过程中迈进了一大步，尽管这转变还不彻底。首先应该指出的是他认识到普遍与特殊的辩证的统一，“理”即在“事”中，离“事”无所谓“理”，这就推翻了柏拉图的超感性世界的永恒的“理式”以及整个客观唯心主义哲学的基础。他肯定了我们所居住的这个世界就是真实的世界，不是“理式”的影子或摹本。列宁在读黑格尔哲学史笔记里说：亚理斯多德对柏拉图的“理式”的批判，就是对一般唯心主义本身的批判。他又说：亚理斯多德的唯心主义“在自然哲学里往往＝唯物主义”。这个基本的唯物主义的原则应用到文艺上来，应有的结论是文艺所摹仿的对象既是真实的，它本身也就应该是真实的。

这就肯定了文艺的理性和文艺的认识作用。

但是亚理斯多德向唯物主义的转变终究是不彻底的，充满矛盾的，动摇于唯物主义与唯心主义之间的。他的矛盾首先表现在他对事物成因的看法。依他看，一切事物的成因不外四种：材料因，形式因，创造因和最后因。用他自己的例子来说，房子这个事物首先必有材料因，即砖瓦土木等。这些材料只有造成房子的潜能，要从潜能转到实现，它们必须具有一座房子的形式，即它的图形或模样，这就是房子的形式因。要材料具有形式，必须经过建筑师的创造活动，建筑师就是房子的创造因。此外，房子在由潜能趋向实现的过程中一直在趋向一个具体的内在的目的，即材料终于获得形式，房子达到完成，这种目的就是房子的最后因。亚理斯多德所谓“材料”包含我们通常所说的“物质”以及“物质”以外一切可以造成一件事物的东西，例如诗所写的人物行动和具体情境，都包括在内。就肯定物质第一性来说，这里含有唯物主义的因素。但是亚理斯多德假定物质原来没有形式而形式是后加的。材料是潜能（例如芽），经过发展达到实现，才有形式（例如树）。就一方面说，这里含有发展的观念；就另一方面说，形式和内容是被割裂开来了，亚理斯多德没有看到这二者的统一性，没有看到既是物质就必具有形式，物质发展，形式也就随之发展。此外，还须指出，在材料与形式二者之中，亚理斯多德把形式看成是更基本的。这些都显出他的唯心主义的倾向。“创造因”这个概念如果应用到物质世界，就须假定有个创造主，因此，亚理斯多德没有放弃“神”的概念，神还是“形式的形式”。亚理斯多德所了解的“目的”也是指造物主（神）的目的；房子的目的并不指人的居住，而是指房子本身要达到房子形式的目的。他没有看到推动事物发展的主要是它的内在规律或内因，却认为只有神这个外因才能赋与形式于物质，决定事物的目的（最后因）。这显然也都还是唯心主义的。这种对事物成因

的看法当然也要应用到文学和艺术。实际上亚理斯多德是把“自然”或“神”看作一个艺术家，把任何事物的形成都看成艺术创造，即使材料得到完整的形式，艺术本身也不过是如此。这种目的论对近代莱布尼兹和鲍姆嘉通等人所代表的理性主义的美学以及康德的美学都发生过深刻的影响。这种看法必然要影响到亚理斯多德关于艺术摹仿的看法。如果说艺术家摹仿自然，自然只是材料因，作品的形式是形式因，艺术家才是创造因，他的摹仿活动其实就是创造活动，他的摹仿自然就不是如柏拉图所了解的，只抄袭自然的外形，而是摹仿自然那样创造，那样赋与形式于材料，或则说，按照事物的内在规律，由潜能发展到实现了。

其次，亚理斯多德的矛盾还表现在他对人类活动的看法以及根据这个看法而对全体科学所作的区分。他认为人类活动不外三种：认识或观照，实践行动，创造。在这三种之中他把认识或观照看成是最高的，因为只有借这种活动，人才能面对最高真理，才能显出他的智慧，才能享受到最高的幸福。在这一点上，亚理斯多德显然露出他的贵族阶级的人生观和柏拉图的唯心哲学思想的残余。柏拉图也是认为人生最高幸福在观照绝对真实世界（见《斐德若》篇和《会饮》篇）。亚理斯多德所说的“实践活动”指城邦公民所应尽的职责，也就是伦理和政治方面的活动。至于“创造”则是艺术活动，这里“艺术”包括一切人工制作在内，不专指我们所了解的艺术。对这种广义的“艺术”，亚理斯多德在《伦理学》里写下了这样的定义：

> 艺术就是创造能力的一种状况，其中包括真正推理的过程。一切艺术的任务都在生产，这就是设法筹划怎样使一种可存在也可不存在的东西变为存在的，这东西的来源在于创造者而不在所创造的对象本身；因为艺术所管的既不是按照必然的

道理既已存在的东西，也不是按照自然终须存在的东西——因为这两类东西在它们本身里就具有它们所以要存在的来源。创造和行动是两回事，艺术必然是创造而不是行动[①]。

用简单的话来说，一座房子（艺术）和一棵树不同，一棵树自然产生，自然存在，在它本身中就有必然产生和存在的道理，而房子却是可以存在也可以不存在，所以它本身没有必然存在的道理，它的存在理由要溯源到建筑师，在这个意义上它有些偶然性。这里有一点基本上是唯物主义的，就是承认自然本身会有它必然存在的道理，但是这个正确的看法与"创造因"或"造物主"的概念是互相矛盾的。就艺术来说，亚理斯多德把创造者从整个社会历史情境中孤立起来看，便以为艺术的形成完全靠个别的艺术家，而艺术本身便无必然产生和存在的道理，这也还是形而上学的唯心主义的看法。在人类活动区分的问题上，亚理斯多德的最基本的毛病当然还在把认识、实践和创造看成三种分立的活动，既没有看出认识与实践的密切联系，也没有看出所谓"创造"还是认识和实践范围以内的活动。亚理斯多德之所以作这样的区分，一方面是要指出艺术与科学（认识或理论活动）的分别，另一方面是要指出艺术与伦理和政治（实践活动）的分别。它们之中的分别确实是存在的，亚理斯多德没有看出文艺是认识活动与实践活动的统一，创造活动不是落在认识与实践之外的。

就是根据人类活动的区分，亚理斯多德把科学分为三类来容纳他自己的著作，即理论性的科学，包括"数学"、"物理学"和"形而上学"；实践性的科学，包括"政治学"和"伦理学"；创造性的科学，

---

① 《伦理学》第六卷，第四节，根据牛津版劳斯的英译。

包括“诗学”和“修辞学”。既然都叫“科学”，就有一个共同的任务：求知识。不过依亚理斯多德的理论与实践分立的看法，理论性的科学只是为知识而知识，另外两种科学才有外在的目的，实践性的科学知识要指导行动，创造性的科学知识要指导创造。从这种科学系统的安排，我们可以看出在亚理斯多德的心目中，涉及美学问题的“诗学”和“修辞学”在这个系统中所应占的地位和所应起的作用。他是把艺术放在知识基础上的，艺术家不仅对所用的材料要有知识，而且还要对创造的规律有知识。这一点须在研究他对艺术与现实的关系之后，才可以更清楚地看出。

二　摹仿的艺术和现实的关系

亚理斯多德用“艺术”(Tekhne)这个名词时还是用它的当时流行的意义，即一切制作，包括职业性的技术在内。至于我们现代所谓“美的艺术”如诗歌、音乐、图画、雕刻等，在亚理斯多德的著作中叫做“摹仿”(mimesis)或“摹仿的艺术”。从这个名称上就可以看出他把“摹仿”看作这些艺术的共同功能。在表面上这还是柏拉图的看法，但是在实质上亚理斯多德却在“摹仿”这个名词里见到一种新的远较深刻的意义。柏拉图认为艺术所摹仿的对象既不真实，它既只摹仿这种虚幻的对象的外形，它本身就更不真实，“和真实隔着三层”，这种说法就构成他控诉诗人的两大罪状之一。亚理斯多德见到普遍与特殊的辩证的统一，放弃了柏拉图的“理式”，肯定了现实世界的真实性，因而也就肯定了摹仿它的艺术的真实性。这一点我们在上文已经谈到，但是还有更重要的一点：亚理斯多德不仅肯定艺术的真实性，而且肯定艺术比现象世界更为真实，艺术所摹仿的决不如柏拉图所说的只是现实世界的外形(现象)，而是现实世界所具有的必然性和普遍性，即它的内在本质和规律。这

个基本思想是贯串在《诗学》里的一条红线，是诗与艺术的最有力的辩护，是现实主义的一条基本原则，所以也是亚理斯多德对于美学思想的一个最有价值的贡献。但是这里可以看出亚理斯多德的美学观点与哲学观点之间的矛盾，在哲学观点中他忽略了，而在美学观点中他却承认了现实世界按内在规律的发展。

关于诗的高度真实性，亚理斯多德在《诗学》第九章里拿诗和历史作比较时说得最清楚：

> 诗人的职责不在描述已发生的事，而在描述可能发生的事，即按照可然律或必然律[1]是可能的事。诗人与历史家的差别不在于诗人用韵文而历史家用散文——希罗多德的历史著作可以改写成韵文，但仍旧会是一种历史，不管它是韵文还是散文。真正的差别在于历史家描述已发生的事，而诗人却描述可能发生的事，因此，诗比历史是更哲学的，更严肃的；因为诗所说的多半带有普遍性，而历史所说的则是个别的事。所谓普遍性是指某一类型的人，按照可然律或必然律，在某种场合会说些什么话，做些什么事——诗的目的就在此，尽管它在所写的人物上安上姓名，至于所谓特殊的事就例如亚尔西巴德所做的事或所遭遇到的事[2]。

用简单的话来说，历史所写的只是个别的已然的事，事的前后承续之间不一定见出必然性；诗所写的虽然也是带有姓名的个别人物，

---

① 可然律指在假定的前提或条件下可能发生某种结果，必然律指在已定的前提或条件下按照因果律必然发生某种结果。

② 参照巴依瓦脱(Bywater)和布乔尔(Butcher)两种英译本译出，本文以下引文同。

他们所说所行却不仅是个别的，而是带有普遍性的，合乎可然律或必然律的，因此诗比历史显出更高度的真实性。亚理斯多德对于历史的认识还局限于编年纪事，所以见不到历史也应该揭示事物发展的规律。但是他比较诗与历史的用意是明白的，就是诗不能只摹仿偶然性的现象，而是要揭示现象的本质和规律，要在个别人物事迹中见出必然性与普遍性。这就是普遍与特殊的统一。这正是“典型人物”的最精微的意义，也正是现实主义的最精微的意义。

亚理斯多德在《形而上学》里还说过：

> 知识和理解属于艺术较多，属于经验较少，我们以为艺术家比只有经验的人较明智……因为艺术家知道原因而只有经验的人不知道原因。只有经验的人对于事物只知其然，而艺术家对于事物则知其所以然。

拿这几句话和上引《诗学》里的一段话参较，艺术应揭示事物本质与规律的意思就更明显了。

这个看法是由总结希腊文艺经验得来的。《诗学》第二十五章里列举三种不同的摹仿对象，其实也就是三种不同的创作方法：

> 象画家和其他形象创造者一样，诗人既然是一种摹仿者，他就必然在三种方式中选择一种去摹仿事物，照事物的本来的样子去摹仿，照事物为人们所说所想的样子去摹仿，或是照事物的应当有的样子去摹仿。

这里第一种就是简单摹仿自然，第二种是根据神话传说，第三种就是上文所说的“按照可然律或必然律”是“可能发生的事”。在这三种方式之中，亚理斯多德所认为最好的是第三种，这可以从第二十

五章后半段的话看出：

> 如果以对事实不忠实为理由来批评诗人的描述，诗人就会这样回答：这是照事物应当有的样子描述的——正如索福克勒斯说他自己描绘人物是按照他们应该有的样子，而欧里庇得斯描写人物却按照他们的本来的样子。

在《诗学》里索福克勒斯一直是亚理斯多德的理想的悲剧诗人，而欧里庇得斯却是经常遭到他谴责的。从此可知，按照事物或人物应该有的样子去描写，这是亚理斯多德的理想的创作方法。

"按照事物应该有的样子去描写"，这句话可能有两种解释。一种是唯心主义的解释，那就是艺术家凭主观而对事物加以"理想化"，这个看法在西方文艺理论界有悠久的历史，持这个看法的人大半都引亚理斯多德为护身符。另一种是唯物主义的解释，那就是承认这是理想化，而这个理想却不单纯是诗人的主观产物，而是按照事物的本质和规律来形成的。车尔尼雪夫斯基在《生活与美学》里替美下过这样的定义：

> 任何事物，我们在那里面看得见依照我们的理解**应当如此**的生活，那就是美的[①]。（重点是引者加的）

如果我们记得车尔尼雪夫斯基推崇《诗学》的话，这里就不难看出亚理斯多德的影响，从作者的美学立场来看，他无疑地是按照唯物主义的解释去理解"应当如此"的。"应当如此"就是"客观本质规

① 《生活与美学》第 6 页至 7 页。人民文学出版社 1957 年版。

律”。

诗人所写的应该是按照道理来讲可能发生的事。但是希腊文艺的宝库神话，所叙述的就是不可能发生的事。亚理斯多德所举的三种创作方式中的第二种——“照事物为人们所说所想的样子去摹仿”——替神话留了一条出路。关于这一点，他在《诗学》第二十五章里说：

> 一般地说，写不可能的事须在诗的要求，或更好的原则，或群众信仰里找到理由来辩护。从诗的要求来看，一种合情合理的不可能总比不合情理的可能较好。如果说宙克西斯所画的人物是不可能的，我们就应该这样回答：对，他们理应画得比实在的更好，因为艺术家应该对原物范本有所改进。

这里“不可能的事”是指象神话所叙述的在事实上不可能发生的事。从此可知，亚理斯多德肯定了神话的虚幻性。但是他区别出“合情合理的（即于理可信的）不可能”和“不合情理的可能”，而认为前者更符合诗的要求。所谓“不合情理的可能”是指偶然事故，虽可能发生，甚至已经发生了，但不符合规律，显不出事物的内在联系。所谓“合情合理的不可能”是指假定某种情况是真实的，在那种情况下某种人物做某种事和说某种话就是合情合理的，可以令人置信的。例如荷马根据神话所写的史诗在历史事实上虽是不真实的，而在他所假定的那种情况下，他的描写却是真实的，“合情合理的”，“符合可然律或必然律”，见出事物的普遍性和必然性的。亚理斯多德自己在《诗学》第二十四章里是这样解释的：

> 主要的是荷马把说谎说得圆的艺术教给了其他诗人。秘诀在于一种似是而非的逻辑推理。如果假定A存在或发生，B

就会存在或发生；人们因此就想到：如果B存在，A也就会存在——但是这是一种错误的推理，因此，如果A是不真实的，而假定A是真实的B就必真实的时候，只把B的真实写出就行了。因为我们既然知道B是真实的，就会错误地推想到A也是真实的①。

这段话就是后来"艺术幻觉"说的起源，其中含极深刻的意蕴。艺术的逼真并不是毕肖现象的浮面的真实，而是要揭示现象内部所含的普遍性与必然性，因此它的前提不妨是假设或虚构的，在历史事实上是不可能的，但是在假定这前提下，如果所写的都近情近理，令人看到就起逼真的幻觉，这就已尽了艺术的能事。

必然性和普遍性是事物发展的逻辑，要在发展过程中才见得出，所以亚理斯多德提到人物性格时总是说："在行动中的人物。"人物也只有在行动中才见出典型性。如果把典型看作静止面或是数量上的总结，那就不会真正了解典型。就是在诗通过行动揭示人物事迹的普遍性和必然性这个意义上，亚理斯多德断定"诗比历史是更哲学的，更严肃的"。诗所写的现实是经过提炼的现实，是比带有偶然性的现象世界更高一层的真实。因此，艺术可以化自然丑为艺术美。《诗学》第四章说："事物本身原来使我们看到就起痛感的，在经过忠实描绘之后，在艺术作品中却可以使我们看到就起快感，例如最讨人嫌的动物和死尸的形象。"此外，艺术也可以使事物比原来形状更美，《诗学》第十五章说悲剧诗人"应该仿效好的画像家的榜样，把人物原形的特点再现出来，一方面既逼真，一方面又比他原来更美"。上面《诗学》第二十五章引文里所提到的希

---

① 例如说"天下雨，地就会湿"，从此推论到"地湿了，天下了雨"，就是错误的推理。

腊名画家宙克西斯就曾把希腊克罗通城邦里最美的美人召集在一起，把这许多美人的美点融会在一起，画成他的名画《海伦后》。这画既有现实的根据，又远比现实更美①。

亚理斯多德论诗与其他艺术，经常着重有机整体的观念。这也是和他对文艺与现实关系的基本看法分不开的：形式上的有机整体其实就是内容上内在发展规律的反映。整体是部分的组合，组合所应根据的原则就是各部分之间的内在逻辑。亚理斯多德在《政治学》里说过：

> 美与不美，艺术作品与现实事物，分别就在于在美的东西和艺术作品里，原来零散的因素结合成为一体。

零散的东西不免具有偶然性，彼此之间见不出必然的互相因依关系，结合成为一体之后，偶然的就要抛开，剩下来的因素彼此之间就要见出必然的互相因依的关系，就象人体各部分一样。在《诗学》第七章里，亚理斯多德替整体下了一个貌似平常而实在深刻的定义：

> 一个整体就是有头有尾有中部的东西。头本身不是必然地要从另一件东西来，而在它以后却有另一件东西自然地跟着它来。尾是自然地跟着另一件东西来的，由于因果关系或是习惯的承续关系，尾之后就不再有什么东西。中部是跟着一件东西来的，后面还有东西要跟着它来。所以一个结构好的情节不能随意开头或收尾，必须按照这里所说的原则。

① 参见罗马作家西塞罗的《谈创造》。

各部分紧密衔接，见出秩序，这就是各部分在整体里不仅是不可少的因素，而且所站的位置也是不可移动的。这样，一个整体里一切都是必然的，合理的，没有任何偶然的和不合理的东西夹杂在内。《诗学》第八章里有一段话把这个意思说得很清楚："一个完善的整体之中各部分须紧密结合起来，如果任何一部分被删去或移动位置，就会拆散整体。因为一件东西既然可有可无，就不是整体的真正部分。"

这个有机整体观念，在亚理斯多德的美学思想里是最基本的。就是根据这个观念，他断定悲剧是希腊文艺中的最高形式，因为它的结构比史诗更严密。也就是根据这个观念，他断定叙事诗和戏剧之中最重要的因素是情节结构而不是人物性格，因为以情节为纲，容易见出事迹发展的必然性；以人物性格为纲，或象历史以时代为纲，就难免有些偶然的不相关联的因素。在《诗学》第二十三章里，他指出叙事诗与历史的分别说："它在结构上与历史不同。历史所写出的必然不只是某一个情节，而是某一个时期，那个时期中对某个人或某些人所发生的事，尽管这些事彼此可以不联贯。"诗的结构却要是见出内在联系的单一完整的统一体。这正是《诗学》第八章所要求的"动作或情节的整一"。亚理斯多德只强调过动作的整一，后来新古典主义者加上时间与空间的整一，合成所谓"三一律"，他们把动作的整一看成每篇诗只能写一个情节，不穿插附带的情节，这是从形式上看整一，忽略了内容上的内在联系。不仅如此，亚理斯多德谈戏剧中的合唱队、音乐和语言等因素，也要求一切都要服从整体。谈到音乐时，他把一曲乐调比作一个城邦，其中统治者和被统治者都要各称其分，各得其所[①]。

---

① 参见《政治学》1254a。

在亚理斯多德的美学思想中，和谐的概念是建立在有机整体的概念上的：各部分的安排见出大小比例和秩序，形成融贯的整体，才能见出和谐。后来许多美学家（例如康德以及实验美学派的斐西纳）把和谐、对称、比例之类因素看成单纯的形式因素，好象与内容无关。在这一点上亚理斯多德就比他们高明得多。他把这些因素看成与内在逻辑和有机整体联系在一起的，即由内容决定的。最能说明他的意思的是音乐，即他所认为“最富于摹仿性的艺术”。在《问题》篇第十九章里他提出这样一个问题：“节奏与乐调不过是些声音，为什么它们能表现道德品质而色香味却不能呢？”他的答案是：“因为节奏与乐调是些运动，而人的动作也是些运动。”这就是说，音乐的节奏与和谐（形式）之所以能反映人的道德品质（内容，见于动作），是因为两者同是运动。音乐的运动形式直接摹仿人的动作（包括内心情绪活动）的运动形式，例如高亢的音调直接摹仿激昂的心情，低沉的音调直接摹仿抑郁的心情，不象其他艺术要绕一个弯从意义或表象上间接去摹仿，所以说音乐是最富于摹仿性的艺术。因为音乐反映心情是最直接的，它打动心情也是最直接的，所以它的教育作用也比其他的艺术较深刻。从此可见，音乐的节奏与和谐不能单从形式去看而是要与它所表现的道德品质或心情联系在一起来看的。亚理斯多德的这个内容形式统一的看法是深刻的，与形式主义相对立的。

关于文艺与现实关系方面，还有一点值得一提。亚理斯多德看文艺问题，主要的从科学出发，要求一切都有一个理性的解释，所以抛开了过去的一些神秘观念。最显著的例子是他谈悲剧不提命运，谈艺术创造，他也放弃了柏拉图所崇奉的灵感。关于命运概念，下文再谈，现在只说“灵感”，这个名词在《诗学》里没有出现过一次，只有在《修辞学》卷三里谈词藻的选择时他偶然提到“诗是一种灵感的东西”。但是从这句上下文看，他用这个名词也不过象我

们现在用它一样，指创造活动中的思致焕发，没有柏拉图所理解的因神灵凭附转入迷狂状态的意思。与此相反，亚理斯多德所要求于诗人的是清醒的理智。这在《诗学》第十七章里说得很明白：

> 在构思情节和用恰当的语言把它表现出来之中，诗人应尽量把所写的情景摆在眼前，把它看得活灵活现，恍如身历其境。这样他才会看出哪些是妥当的，不至于把前后不一致的地方忽略过去。

从这番话以及从上述强调内在逻辑与有机整体的那些话看，我们可以说，亚理斯多德对于希腊人所习用的"摹仿"一词理解得比柏拉图远较深刻，它不是被动地抄袭，而是要发挥人的创造性和主观能动性，不是反映浮面的现象，而是揭示本质与内在联系。这种文艺思想基本上是符合现实主义的。

三　文艺的心理基础和社会功用

在文艺功用问题上，亚理斯多德也比柏拉图前进了一大步。分别在于伦理理想。依柏拉图，理想的人格要能使理智处在绝对统治的地位，理智以外的一切心理功能例如本能、情感、欲望等等，都被视为人性中"卑劣的部分"，都应该毫不留情地压抑下去。文艺正是要投合人性中这些"卑劣的部分"来产生快感，所以对于人的影响是坏的。这显然是摧残人性中大部分的潜能来片面地伸张理智的看法。亚理斯多德的看法却与此相反。他的理想的人格是全面和谐发展的人格。本能、情感、欲望之类心理功能既是人性中所固有的，就有要求满足的权利；给它们以适当的满足，对性格就会发生健康的影响。就是从这种伦理思想出发，他为诗和艺术进

行辩护:文艺满足人的一些自然要求,因而使人得到健康的发展,所以它对于社会是有益的。他在《诗学》第四章里首先就替文艺找心理根源,这其实也就是替文艺找辩护的理由:

> 一般地说,诗的起源大概有两个原因,每个原因都伏根于人类天性。首先摹仿就是人的一种自然倾向,从小孩时就显出。人之所以不同于其他动物,就在于人在有生命的东西之中是最善于摹仿的。人一开始学习,就通过摹仿。每个人都天然地从摹仿出来的东西得到快感。这一点可以从这样一种经验事实得到证明:事物本身原来使我们看到就起痛感的,在经过忠实描绘之后,在艺术作品中却可以使我们看到就起快感,例如最讨人嫌的动物和死尸的形象。原因就在于学习能使人得到最大的快感,这不仅对于哲学家是如此,对于一般人也是如此,尽管一般人在这方面的能力是比较薄弱些。因此,人们看到逼肖原物的形象而感到欣喜,就由于在看的时候,他们同时也在学习,在领会事物的意义,例如指着所描写的人说:"那就是某某人。"如果一个人从来没有见过原人或原物,他看到这种形象所得到的快感就不是由于摹仿,而是由于处理技巧、着色以及类似的原因。因为不仅摹仿出于人类天性,和谐与节奏的感觉也是如此,诗的音律也是一种节奏。人们从这种天生资禀出发,经过逐步练习,逐步进展,就会终于由他们原来的"顺口溜"发展成为诗歌。

这里亚理斯多德指出文艺的两种心理根源:一种是摹仿本能,摹仿也是学习的一种方式,使人从客观事物获得知识,所以能产生快感;另一种是爱好节奏与和谐的天性,摹仿出来的东西如果见出节奏与和谐,也就能产生快感。第一种是有关内容的,把摹仿和学习

联系起来，这也就肯定了文艺反映现实的认识作用。第二种是有关形式的，和谐与节奏即属于上文所说的“处理技巧、着色以及类似的原因”。为了分析方便，亚理斯多德把内容和形式分开来看，其实文艺是同时具有摹仿本能与节奏和谐的感觉两种心理根源，内容与形式是分不开的。资产阶级的学者有人认为亚理斯多德在这里承认单纯形式因素的独立存在，那是错误的。

欧洲文艺界有一个长久争辩的问题：文艺的目的是什么？快感，教益，还是快感兼教益？三种答案都各有很多的拥护者。柏拉图是片面强调教益而力图扼杀快感的。亚理斯多德是最早的一个哲学家替快感辩护。从《诗学》里许多提到快感的地方看，人们容易猜想亚理斯多德好象肯定文艺目的就专在产生快感。事实上有许多资产阶级学者就采取这样的看法。例如《诗学》的英译者布乔尔(Butcher)就说：“亚理斯多德对于诗的评断都根据审美的和逻辑的理由，并不直接考虑到伦理的目的或倾向。”“他是第一个设法把美学理论和伦理理论分开的人。他一贯主张诗的目的就是一种文雅的快感。”[①]阿特铿斯(Atkins)也说：“亚理斯多德象是把美感的目的和道德的目的分开，认为前者是基本的，后者是附带的。”“代替这一切(指作者先已提到的“根据现实标准和道德标准所作的破坏性的短见的批评”——引者)，亚理斯多德提供了一些更合理更有效的方法，特别指出审美的标准是唯一的标准，文学判断的真正基础就在于艺术的要求和标准。”“他的判断完全根据审美的理由。”[②]

事实是否果真如此呢？资产阶级学者们的根据是《诗学》第二十五章里所说的这样一句话：“正确性在诗里和在政治里不相同，

---

① 《亚理斯多德的诗与艺术的理论》第225、238页，1932年伦敦版。

② 《古代文艺批评史》第一卷，第81、112至113页，1934年剑桥版。

正如它在诗里和在任何其他艺术里不相同一样。”(布乔尔在他的英译里把“正确性”译成“正确的标准”)其实亚理斯多德在这里至多不过说艺术标准和政治标准(包括伦理标准)不完全是一回事,并没有说二者不可统一或互相排斥。作为一个逻辑学者,他要在不同事物中找出不同所在,以便见出每种事物的特质。他要在诗和政治之中见出分别,正如他要在诗和其他艺术之中见出分别一样。他指出了悲剧和史诗的不同,但是这并不曾妨障他肯定悲剧和史诗的基本一致性。同理,他指出了艺术标准和政治标准的不同,但是这也不能就使人得出二者互不相容的结论。

我们近代人一提到艺术就联想到“美”或“审美”的字眼。其实“审美”这个字眼在希腊文里就不存在[1],“美”字在《诗学》里只见过几次(例如第七章“美在于体积大小和秩序”)。至于与“善”字同义的“好”字则在《诗学》里经常出现。在《修辞学》里他替“美”所下的定义是把它作为一种善:“美是一种善,其所以引起快感,正因为它善。”[2]这就足以说明亚理斯多德对于诗的评断是否“都根据审美的和逻辑的理由,并不直接考虑到伦理的目的或倾向”,如布乔尔所说的。亚理斯多德给“人”下的定义是“政治的动物”[3],关于文艺的讨论占他的《政治学》的很大一部分篇幅。这是理所当然的。作为“政治的动物”,人就不能离开政治和道德观点来考虑文艺问题。近代资产阶级学者对于亚理斯多德加以曲解,一方面是替“为文艺而文艺”的口号找护身符,一方面也由于他们的形而上学的思想方法,把“审美的”、“逻辑的”、“道德的”等范畴截然分开;而亚理斯多

---

① “审美”(Aesthetic)这个词虽源于希腊文的 Aesthetikos,但原义只是“感觉”。

② 《修辞学》1366。

③ 《政治学》1253a。

德考虑文艺问题，一般是把这些范畴融会在一起来想的。我们最好引亚理斯多德在《诗学》第十三章对于他所最看重的悲剧情节结构所说的一段话，来说明他对文艺的辩证的看法：

> 如上所述，在最完美的悲剧里，情节结构不应该是简单直截的而应该是复杂曲折的；并且它所摹仿的行动必须是能引起哀怜和恐惧的——这是悲剧摹仿的特征。因此，有三种情节结构应该避免。一，不应让一个好人由福转到祸。二，也不应让一个坏人由祸转到福。因为第一种结构不能引起哀怜和恐惧，只能引起反感；第二种结构是最不合悲剧性质的，悲剧应具的条件它丝毫没有，它既不能满足我们的道德感（原文是"人的情感"——引者），又不能引起哀怜和恐惧。三，悲剧的情节结构也不应该是一个穷凶极恶的人从福落到祸，因为这虽然能满足我们的道德感，却不能引起哀怜和恐惧——不应遭殃而遭殃，才能引起哀怜；遭殃的人和我们自己类似，才能引起恐惧；所以这第三种情节既不是可哀怜的，也不是可恐惧的。四，剩下就只有这样一种中等人：在道德品质和正义上并不是好到极点，但是他的遭殃并不是由于罪恶，而是由于某种过失或弱点。

接着他讨论悲剧情节的转变只应有由福转祸一种，悲剧的结局应该是悲惨的。他赞扬欧里庇得斯为"最富于悲剧性的诗人"，就因为他的悲剧里结局都是最悲惨的。此外，还有一种用双重情节的悲剧：

> 例如《奥德赛》就用了善有善报、恶有恶报的双重情节。由于观众的弱点，这种结构才被人看成是最好的；诗人要迎合

观众，也就这样写。但是这样产生的快感却不是悲剧的快感。这种结构较宜于用在喜剧里。在喜剧里最大的仇人，例如俄瑞斯忒斯和癸基斯托斯，在终场时可以变成好朋友，没有谁杀人，也没有谁被杀。

从这番话看，亚理斯多德分析悲剧情节结构，无宁说是首先是从道德方面来考虑问题。悲剧主角应该是好人而不是坏人；情节的转变不应当引起反感而应满足道德感；由于要引起哀怜和恐惧，悲剧人物在道德品质上应该“和我们自己类似”。这里当然也有逻辑的考虑。一切安排都应该是合理的。亚理斯多德明白地说过：“在所写的情节之中不应有任何不近情理的东西。”[①]悲剧的特征在于摹仿引起哀怜和恐惧，所以善有善报、恶有恶报的情节在逻辑上就不宜于悲剧而只宜于喜剧。一般地说，一件艺术作品如果既合道德标准（亦即政治标准），又合逻辑标准（亦即现实标准），在亚理斯多德看来，它就已符合艺术标准了，上文四种情节结构的分析可以为证。但也有虽符合道德标准而不符合逻辑标准的事例，如上文所说的善有善报、恶有恶报的双重情节，不符合悲剧的定义，这同时也就不符合艺术标准。一般观众喜欢这类“圆满收场”，亚理斯多德指责这是“弱点”。在这种情况之下，就要强调艺术标准和逻辑标准。但是他是否就因此放弃了道德标准呢？这个问题不但涉及亚理斯多德对于悲剧的基本看法，而且也涉及他对于一般文艺的基本看法，须在这里弄清楚。

要弄清这个问题，我们须进一步研究亚理斯多德的两个极重要的关于悲剧的理论：一个是悲剧主角的“过失”[②]说，一个是哀怜

---

① 《诗学》第一五章。

② 巴依瓦脱的英译作“判断的错误”。

和恐惧的“净化”说。

先谈“过失”说。悲剧的情节一般是好人由福转祸，结局一般是悲惨的。这种情节和结局，如果单从道德观点来看，是不易说得通的。希腊人自己的看法以及后来西方学者对于希腊悲剧的看法，都是归咎于命运。人们说，希腊悲剧所写的是人与命运的冲突，而近代戏剧所写的则是人与人的冲突，或是同一个人身上两种势力的冲突。亚理斯多德要求一切合理，在《诗学》里从来不提希腊人所常提的“命运”二字，并且明白地谴责希腊戏剧所常用的“机械降神”(Deus ex Machina)，即遇到无法解决的情境就请神来解决的办法。他怎样来解释好人由福转祸的情节呢？他的解释表面上好象是自相矛盾的。一方面他要求**祸不完全由自取**，他说，“不应遭殃而遭殃，才能引起哀怜”，另一方面他又要求**祸有几分由自取**，他说，悲剧主角的遭殃并不由于罪恶而是由于某种过失或弱点，所以“在道德品质和正义上并不是好到极点”，也就是说，“和我们自己类似”，才能引起我们怕因小错而得大祸的恐惧。把这两点合在一起来看，亚理斯多德象是采取了折衷的办法来说明悲剧的合理。其实这正是他的辩证处。只有这种辩证的看法才能说明哀怜(须祸不由自取)和恐惧(须小过失引起大灾祸)，因此，才能说明亚理斯多德所了解的悲剧。他要求悲剧主角的性格有“和我们自己类似”之处，意义是极深刻的。只有这样，悲剧主角才能叫我们同情；也只有这样，悲剧作品才能成为社会的财富。这种考虑单是“道德的”呢？单是“逻辑的”呢？还单是“审美的”呢？应该说，它是这三种考虑的辩证的统一。

次谈“净化”说。《诗学》第六章悲剧定义中最后一句话是悲剧“激起哀怜和恐惧，从而导致这些情绪的净化”。这里所提的“净化”(katharsis)是历来研究亚理斯多德的学者们长久争辩不休的一个问题。他们提出各种不同的解释。有人说“净化”是借重复激发

而减轻这些情绪的力量，从而导致心境的平静；有人说“净化”是消除这些情绪中的坏的因素，好象把它们洗干净，从而发生健康的道德影响；也有人说“净化”是以毒攻毒，以假想情节所引起的哀怜和恐惧来医疗心理上常有的哀怜和恐惧。这些说法都有一个共同点，就是都认为悲剧的净化作用对观众可以发生心理健康的影响。

“净化”的真正解释要在《政治学》卷八里去找，在这里亚理斯多德讨论音乐的功用也提到“净化”，但不是单提“净化”，原文是这样：

> 音乐应该学习，并不只是为了某一个目的，而是同时为了几个目的，那就是：一、教育，二、净化（关于“净化”这一词的意义，我们在这里只约略提及，将来在《诗学》里还要详细说明）①，三、精神享受，也就是紧张劳动后的安静和休息。从此可知，各种和谐的乐调虽然各有用处，但是特殊的目的，宜用特殊的乐调。要达到教育的目的，就应选用伦理的乐调；但是在集会中听旁人演奏时，我们就宜听行动的乐调和激昂的乐调。因为象哀怜和恐惧或是狂热之类情绪虽然只在一部分人心里是很强烈的，一般人也多少有一些。有些人受宗教狂热支配时，一听到宗教的乐调，就卷入迷狂状态，随后就安静下来，仿佛受到了一种治疗和净化。这种情形当然也适用于受哀怜恐惧以及其他类似情绪影响的人。某些人特别容易受某种情绪的影响，他们也可以在不同程度上受到音乐的激动，受到净化，因而心里感到一种轻松舒畅的快感。因此，具有净化

① 《诗学》已残缺，现存的《诗学》没有关于“净化”的详细解释。“净化”有译作“陶冶”的，不妥，因为“陶冶”就是“教育”，亚理斯多德明明把“教育”放在“净化”之上。

作用的歌曲可以产生一种无害的快感①。

从此可知，这里所说的“净化”和《诗学》里所说的“净化”原是一回事。柏拉图也提到过古代希腊人用宗教的音乐来医疗精神上的狂热症，并且拿这种治疗来比保姆把婴儿抱在怀里摇荡来使他入睡的办法②。他所指的也正是“净化”这个治疗方式。从亚理斯多德和柏拉图所举的“净化”的例子来看，可知“净化”的要义在于通过音乐或其他艺术，使某种过分强烈的情绪因宣泄而达到平静，因此恢复和保持住心理的健康。在《诗学》里提到的是悲剧净化哀怜和恐惧两种情绪，在《政治学》里提到的是宗教的音乐净化过度的热情，这里同时还明白指出受“其他情绪影响的人”也都可以受到净化。从此可见艺术的种类性质不同，所激发的情绪不同，所生的“净化”也就不同。总之，人受到净化之后，就会“感到一种舒畅的松弛”，得到一种“无害的快感”。亚理斯多德的这种“净化”说正是针对着柏拉图对诗人的控诉。柏拉图说，情绪以及附带的快感都是人性中“卑劣的部分”，本应该压抑下去而诗却“滋养”它们，所以不应留在理想国里。亚理斯多德替诗人申辩说：诗对情绪起净化作用，有益于听众的心理健康，也就有益于社会，净化所产生的快感是“无害”的。

从此可知，亚理斯多德反对悲剧用善恶报应的“圆满收场”，而力持悲剧情节的转变应须由福转祸，收场定要悲惨，并不单纯地从文艺标准出发，他的“净化”说实在也带有社会的道德的考虑，正如他的“过失”说一样。他对悲剧的想法是深刻的，但是也有它的局限性。悲剧的主要的道德作用决不在情绪的净化，而在通过尖锐

---

① 根据纠微特(Jowett)的英译。

② 参见《法律》篇第七卷。

的矛盾斗争场面，认识到人生世相的深刻方面。亚理斯多德虽然引用过赫拉克利特的和谐起于矛盾斗争的统一那个重要的学说，却没有把它应用来解释悲剧，这就是他的局限处。一直等到黑格尔用矛盾冲突来解释悲剧，悲剧的真正特质才算揭露了出来。

回到关于音乐净化的引文，亚理斯多德在谈音乐歌曲的功用时，把教育的功用摆在第一位。只是这个简单的事实就足以粉碎资产阶级学者认为亚理斯多德只顾审美标准的谬论。

对于一般美学原理来说，亚理斯多德的净化说里还有一点值得特别注意。他认为不同种类不同性质的文艺激发不同的情绪，产生不同的净化作用和不同的快感。例如悲剧所产生的快感只是哀怜和恐惧两种情绪净化后的那种特殊的快感，亚理斯多德屡次把它叫“悲剧的快感”，并且指出它是悲剧所特有的，至于写善恶报应所生的快感以及写滑稽性格所生的快感就只宜于喜剧而不宜于悲剧。这种快感其实就涉及一般美学家所说的“美感”。历来美学家谈到“美感”，大半把它看作在一切审美事例中都相同的一种通套的快感。这是脱离产生美感的具体情境来看美感，把美感加以抽象化和套板化。亚理斯多德的看法则是：产生美感的东西不同，所产生的美感也就不同。还不仅此，情绪净化的快感只是美感来源之一，他还提到摹仿中认识事物所生的快感以及节奏与和谐所产生的快感。这几种快感在不同的文艺作品中分量配合不同，总的效果即美感也就不一致。这是一种带有辩证意味的看法，可惜历来美学家没有给以足够的重视。

亚理斯多德也是心理学的祖宗，无论是在《诗学》里还是在《修辞学》里，他随时随地都在进行心理的分析，特别是考虑重要问题，都从观众心理着眼。上文所介绍的“净化”说，“过失”说，关于悲剧情节的看法以及关于美感的看法，都足以说明这一点。此外，《诗学》里还有一段专门讨论美，另一段专门讨论喜剧，附带地提到丑，

也都是心理分析的范例。这两段虽都是断简零篇，对美学思想的发展史却很重要，所以应该在这里介绍一下。

关于美的一段是在第七章：

> 一个有生命的东西或是任何由各部分组成的整体，如果要显得美，就不仅要在各部分的安排上见出一种秩序，而且还须有一定的体积大小，因为美就在于体积大小和秩序。一个太小的动物不能美，因为小到无须转睛去看时，就无法把它看清楚；一个太大的东西，例如一千里长的动物，也不能美，因为一眼看不到边，就看不出它的统一和完整。同理，戏剧的情节也应有一定的长度，最好是可以让记忆力把它作为整体来掌握。

这里指出了美的客观标准，同时也指出了这种客观标准与人的认识能力的密切联系。事物如果要显得美，一方面要靠它本身的特质，一方面也要靠观众的认识能力。

关于喜剧和丑的一段在《诗学》第五章：

> 喜剧的摹仿对象是比一般人较差的人物。所谓"较差"，并非指一般意义的"坏"，而是指具有丑的一种形式，即可笑性（或滑稽）。可笑的东西是一种对旁人无伤，不至引起痛感的丑陋或乖讹。例如喜剧面具虽是又怪又丑，但不至引起痛感。

这里有三点值得注意，第一点是把"丑"作为一个审美范畴提出，喜剧里不但摹仿的对象丑（人物），而且摹仿的成品（面具）也丑。这种丑的存在却不妨碍人把喜剧作为艺术来欣赏。这事实就引起一些颇难解决的美学问题：丑能否化为美？丑在艺术中是否可以有

地位？丑是否可以作为审美的对象？丑与美的关系究竟如何？这些问题在后来美学中是经常争论的，这里当然不能详谈，只略提“丑”这个审美范畴提出的重要性。其次，“可笑的东西是一种对旁人无伤，不至引起痛感的丑陋或乖讹”这句定义是深刻的。后来许多关于喜剧和滑稽的理论都可以在这句话里找到萌芽（例如康德的乖讹说，柏格森的机械动作说等）。第三，悲剧定义中着重行动情节，喜剧定义中却着重人物性格的丑陋乖讹，这种分别是正确的，重要的，一般戏剧作品都可以证明。

四　亚理斯多德美学观点的阶级性

亚理斯多德从社会观点看文艺，往往不免流露一些他的贵族阶级的意识形态。最明显的例子是他所定的悲剧主角的条件之一就是“享有盛名的境遇很好的人，例如俄狄浦斯，堤厄斯忒斯以及出身于这样家族的名人”①。这就是说，只有上层贵族阶级的人物才可以当悲剧主角。这个思想长久地统治着西方戏剧界。对于过去社会来说，它未始没有片面的真理，因为统治阶级人物有较多的机会去作出社会影响重大的行动。但是在社会主义社会里，不平凡的事往往是平凡的人所做出来的，所以亚理斯多德的规律就不能适用于近代戏剧小说或电影。

其次，亚理斯多德在《政治学》里所设计的文艺教育，也象在柏拉图的《理想国》里一样，只以统治阶级的青年为对象。他特别着重音乐，但是主张儿童只应学会欣赏音乐，却不应自己去演奏，来供旁人娱乐。儿童也应学图画，但是目的不在当画师，只在培养对

---

① 《诗学》第一三章。

美的形象的欣赏力以及艺术品收藏家的鉴别力。他认为涉及工匠技艺和劳动，便会降低贵族文化人的身份。他说得很明白："我们的教育计划排除关于音乐演奏的职业性的训练以及一切具有职业性的课程。"[①]从此可知，亚理斯多德和柏拉图一样，对于职业性的技艺以及把文艺作为职业性的活动，都是极端轻视的。

第三，最根本的还是亚理斯多德对文艺所采取的观点完全是静观的观点。我们在上文已介绍过他对人类活动的区分以及他把认识或观照看成人生的最高幸福。他不但把认识的活动和实践的活动完全分开，而且认为实践活动希求达到外在的目的，远不如认识活动那样没有外在的目的，"无所为而为"，在平静中欣赏它自身所产生的乐趣。因此，他谈到文艺，也想把它看成只关观照的认识活动，不把它作为一种实践活动。希腊人的最高幸福理想是神的生活，而神的活动，据亚理斯多德看，是寂静的，不带动态的[②]。人应该象神一样，从静观默想中得到最高的快乐，艺术也应该表现出神的庄严静穆，才能达到最高的风格。这就是一般批评家们所常说的"古典的静穆"。这种静穆理想正是希腊文艺理论与实践都偏重静观的结果，同时也是奴隶主的生活理想的反映。所以亚理斯多德在伦理和艺术两方面都采取了静观的观点，是有历史根源与阶级根源的。苏联美学史家阿斯木斯特别强调亚理斯多德的这一个弱点，认为他把创造和欣赏都看成"被动的反映"，而他所定的一些审美的规范也只是"消费者"的规范，"只关心到要遵照它们才能达到美感欣赏或观照的那一类的规则"[③]，除掉"被动的反映"一点以外，这话是说得很透辟的。不过侧重静观是过去西方美学思想

① 《政治学》第七卷。

② 参见《形而上学》1074b。

③ 阿斯木斯《古代思想家论艺术》序论。

中一个普遍的长久存在的弱点，直到马克思在《费尔巴哈论纲》里指出静观观点与实践观点的分别和关系之后，实践观点才逐渐在美学界占上风。

五　结束语

亚理斯多德处在希腊哲学、文艺以及一般文化都已发展到可以做总结的时代，而他在哲学方面特别是在逻辑学和自然科学方面，都有足够的修养来做这种总结。他的《诗学》和《修辞学》都是西方最早的具有科学系统性的有关美学的著作。由于他一方面总结了希腊文艺的最高成就，一方面建立了一些规范性的理论，所以他在西方文艺思想界发生了长久的深刻的影响。

他的基本哲学观点是徘徊于唯心主义与唯物主义之间的，但是对于文艺与现实关系问题，他的看法却基本上是唯物主义的，现实主义的。由于他放弃了柏拉图的客观唯心主义的"理式"，认识到普遍与特殊的统一，这就使他能批判柏拉图的文艺"和真实隔着三层"的谬论，肯定了文艺的客观真实性。还不仅此，他还批判了柏拉图的摹仿只是抄袭表面现象的看法，认为摹仿应揭示事物发展的普遍性和必然性，诗的灵魂在它的内在逻辑，要表现出某种人物在某种情境所言所行，都是必然的，合理的，具有普遍性的。这就替典型说打下了基础。从普遍性与必然性两个概念出发，他又建立了艺术有机整体的概念。事物的内在逻辑本身就要求有机整体的形式来表现，这是内容与形式统一原则中的一个最基本的意义。根据有机整体的概念，他断定了悲剧是希腊诗的最高形式，在悲剧里情节结构是最基本的要素，人物性格只有在见诸行动即表现在情节结构里才有意义，而且情节结构要单一而完整(即三一律中的动作的整一)。由于他要求一切有科学的解释，他也放弃了希

腊人所深信的命运观以及柏拉图所主张的灵感说。

就文艺的社会功用问题来说，他经常是把这问题和文艺的心理根源与心理影响问题摆在一起来考虑的。他认为摹仿是学习的基础，是人类生来就有的自然倾向，爱好节奏和谐之类美的形式也是人类生来就有的自然倾向。自然倾向就是生机，它要求宣泄，要求满足，否则心理健康就会受到影响，因此，文艺激发情绪，产生快感，并不是什么坏事，象柏拉图所说的。总之，他肯定了文艺的要求是一种自然的要求，因此，也就有它的存在理由以及它的社会功用。他虽然指出文艺标准不同于政治标准（包括伦理标准），但却不认为评判文艺只靠文艺标准就行，如一般资产阶级文艺理论者所主张的。恰恰相反，他总是把美和善、文艺和道德联系在一起来考虑问题的。最典型的例证是他的悲剧"净化"说和悲剧主角"过失"说。他认识到文艺能发生深刻的教育作用，所以在《政治学》里定出了详细的文艺教育计划。

亚理斯多德的文艺思想，由于受到赫拉克利特的影响，不但有些唯物主义因素，而且有些自发的朴素辩证法的因素，这主要表现于下列各点：一、诗的真理是普遍与特殊的统一，这不但已建立了典型说，而且也已隐含黑格尔的"美是理念的感性显现"那个定义；二、艺术反映现实，但须经过理想化，"照事物应当有的样子去摹仿"，主观理想应与客观规律符合，这里已见出"主观与客观的统一"；三、艺术是有机的整体，部分与全体密切联系，才产生和谐；四、在人物性格的塑造中，艺术的考虑与伦理的考虑须统一，不应象柏拉图那样片面地从政治观点看艺术，这里已隐含政治标准与艺术标准的统一；五、文艺的功用首先在对客观事物的认识，其次在形式和谐所引起的美感，情节的内在逻辑要求布局有头有尾有中部，这里已隐含内容与形式统一而内容起决定作用的原则。

在某些问题上，特别是在主张上层统治人物才能做悲剧主角，轻视技艺和文艺职业，以及把静观悬为文艺的最高理想等方面，他反映出当时奴隶主阶级的意识形态，因而暴露出他的历史局限性。

第四章　亚力山大理亚和罗马时代：贺拉斯、朗吉弩斯和普洛丁

古希腊的政治经济到了公元前四世纪，由于奴隶制的生产关系已不能适应当时生产力发展的水平，开始遇到危机。政治中心由雅典移到北方的马其顿，马其顿的国王亚力山大（公元前 356—前 322）在不到十年之中，凭军事力量，开创了一个横跨欧非亚三洲的庞大帝国。但是这个帝国统治之下的许多民族既是仅凭军事力量统一起来的，内部组织松散，所以亚力山大一死，它立即四分五裂。从此西方政治中心就逐渐由希腊移到罗马。罗马鼎盛是从公元前一世纪开始的，前此约莫三百年中，希腊文化还经过一个“同化希腊的”或亚力山大理亚的阶段。亚力山大理亚是埃及的一座名城，是由亚力山大部下统治非洲的将军托雷密所建立的。这个

地方在公元前三世纪左右，继腓尼基成为地中海沿岸各民族的商业中心。工商业的繁荣引起了文化的繁荣。托雷密在此建立了一座当时规模最大的图书馆和一座带有科学研究机构性质的博物馆。这就从希腊吸引来大批学者，包括亚理斯多德的许多门徒，托雷密本人就是亚理斯多德的一个门徒。他们成立了一些学派，开创了一种经院式的学术风气，他们对于科学和哲学的研究在当时西方发生了广泛的影响。罗马之接受希腊文化，在很大程度上是通过亚力山大理亚的媒介。

亚力山大理亚的文化终究是西方文化进入长期低潮的开始。个人与城邦集体统一的那种希腊盛世的政治情况已经一去不返，个人已从社会分裂开来，进行一些独立的分散的活动。亚力山大理亚的学者们就大半是些脱离现实的关在书斋里辛勤钻研的学究，不象柏拉图和早期诡辩学派那样积极参加政治斗争。他们的视野很窄狭，也没有伟大的社会理想和社会力量来鼓动他们的思想，因此这个阶段没有成就突出的伟大人物。

统治这个时期乃至罗马时期的哲学思想主要有三派：伊壁鸠鲁派、斯多葛派和怀疑派，都起源于公元前四世纪和公元前三世纪。伊壁鸠鲁派在三派之中是最进步的。他们继承德谟克利特的原子论的传统，相信物质是现实世界的基础，感觉经验是认识的基础。在伦理方面，他们认为人生最高的目的在快感，而快感据说就是"不受身体方面的痛苦和精神方面的忧虑"。他们虽然否认快感就是感官享乐，但是一般把伊壁鸠鲁主义加以庸俗化的人总是把它的人生理想理解为感官享乐。这种人生理想毕竟带有颓废意味，因为它特别侧重个人主义和恬淡静穆的生活。斯多葛派在早期继承赫拉克利特的传统，本来有些唯物的和辩证的倾向，但是到后期却转变为反动的唯心主义的，宣扬命定主义和禁欲主义，认为人生最高理想是静观默想，丝毫不动情感，丝毫没有欲望。这里颓

废色彩是很显著的。怀疑派以庇雍(公元前365—前275左右)为代表,宣扬事物不可知论,因此,他们认为对事物最好不下判断,不置可否,这样才可以保持心境的平静安宁,寂然不动。值得注意的是这三派在人生观方面是彼此很接近的,他们都反对情感的激动,都提倡个人心境的安宁静穆。他们对于用实践行动来改变世界都缺乏信念,都把最高理想摆在清静无为、无忧无虑上面。这显然反映出奴隶社会的开始瓦解和西方古代文化的开始衰颓。

衰颓迹象在文艺理论和美学思想方面也表现得很清楚。亚力山大理亚学者们既没有一种昌盛的新的文艺创作实践做基础,又没有一种结合现实生活的有强大生命力的哲学思想做基础,所以他们对于文艺的研究,已由文艺对现实的关系和文艺的社会影响之类根本问题转到形式技巧的分析。他们的作品主要的是些修辞学论著,纵然偶尔涉及诗学,也还是从修辞学的角度来看诗学问题。有人把亚理斯多德死后五六百年的时期(包括罗马时期)叫做"修辞学的时期",这是很有见地的。这时期修辞学论著确实是如雨后春笋,多至不可胜数。他们的功绩在于奠定了修辞学和语法学的基础,铸造了这两门科学中的一些术语,提出了一些分类标准。他们对于古典作品的分析和比较文学的研究也树立了一些典范。在他们作品中披沙拣金,往往也可以找出一些有理论价值的见解,例如斯多葛派修辞学家指出语言与思想的统一,菲洛斯特拉托斯(公元三世纪)在传统的"摹仿"概念之外,提出了"想象"一个概念,认为"想象"比"摹仿"是"更明智的匠人","摹仿造出它所见过的,想象则造出它所没有见到而只根据现实比拟来假设的"①。不过总的来说,亚力山大理亚学派修辞学大半偏重形式技巧,理论

---

① 参见本编第二十章(二)。

性不强，比较繁琐枯燥。

罗马时期的文艺理论和美学思想大半都受到亚力山大理亚学派的影响，所以也染到这派风气中的一些缺点和毛病。在罗马时期，开始了长久统治西方的崇拜古典的风气。无论在创作方面还是在理论方面，罗马人都把古希腊的成就看作不可逾越的高峰。希腊人强调艺术摹仿自然，罗马人也接受了这个现实主义的基本原则，却更强调"摹仿古人"。罗马诗人们大半都从摹仿希腊古典入手，例如维吉尔（公元前70—前19）在史诗方面摹仿荷马，在田园诗方面摹仿希阿克利特。文艺理论家们也大半寸步不离亚理斯多德，到晚期又逐渐转向柏拉图。

趁此须略谈一下古典主义。这在罗马时代就已开始形成，它广泛流行于文艺复兴时代（文艺复兴的本义就是"古典学术的复兴"），演变为十七八世纪的新古典主义。这个古典主义何以在罗马时期形成呢？这里主要的原因是政治的。第一，罗马文艺的鼎盛时期是在公元前一世纪奥古斯都时代，这时罗马人通过长期侵略战争，已把一个共和政体的城邦变成一个军事统治的庞大帝国，久已开始的生产力的发展与落后的奴隶生产关系之间的矛盾更加尖锐化，民族间、阶级间以及统治阶级内部的斗争都日趋剧烈，大规模的区域暴动和奴隶起义经常发生，所以罗马统治阶级的最艰巨的任务是维持政权。这就迫使他们倾全力于军事、交通、贸易、政治、法律、税收以及农业、水利、建筑之类实际工作。因此，罗马文化的突出成就也主要在这些方面。他们没有余力，也没有需要，在哲学和文艺方面独自开辟一个新天地，由于罗马和希腊同是奴隶社会，基础大致相同，意识形态不妨一致，所以罗马接受希腊古典遗产是顺理成章的事。此外，在罗马本土以及罗马所统治的许多地区，希腊语是广泛流行的，文化教育也主要是希腊的。利用原已存在的统一的文化作为从思想上统一被征服的各民族的统治工

具，这从政治角度来看，对于维持罗马帝国的政权是有利的。也正是为了这个缘故，罗马帝国后来接受了基督教。

罗马文艺作为希腊文艺的继承来看，不免是“取法乎上，仅得其中”。它的发展很符合一般文化由成熟转到衰颓时所常显出的规律，原始的旺盛的生命力和深刻的内容已不存在，人们所醉心的是艺术形式的完美乃至于纤巧。希腊文艺落到罗马人手里，“文雅化”了，“精致化”了，但是也肤浅化了，甚至于公式化了。罗马的拉丁古典主义与其说近于希腊，无宁说更近于亚力山大理亚。在文艺理论与美学思想方面情形也大致如此。

在亚力山大理亚和罗马时期，我们在无数文艺理论家和修辞学家之中，只选了贺拉斯、朗吉弩斯和普洛丁三人为代表。贺拉斯是拉丁古典理想的奠定者，对文艺复兴和新古典主义时代起过深刻的影响。朗吉弩斯的《论崇高》弥补了亚理斯多德的《诗学》的一个缺陷，把文艺的情感效果生动地表现出来，流露了一些浪漫主义的倾向。普洛丁在三人之中算是自有一个哲学系统的，他是新柏拉图主义的开山祖，中世纪基督教神秘主义美学思想的主要来源，古代与中世纪美学思想的桥梁。

一　贺拉斯

贺拉斯（Horatius，公元前 65—前 8）生在罗马文学的黄金时代，即所谓奥古斯都时代，与维吉尔和瓦勒里乌斯两位大诗人同时。他自己也是一个有才能的讽刺诗人和抒情诗人。他的《诗艺》本是给罗马贵族庇梭父子论诗的一封诗体信。据说这是根据希腊学者尼阿托雷密的一部论诗的著作写的，其中创见不多，但代表当时流行的一些文艺信条。内容分三部分：第一部分泛论诗的题材、布局、风格、语言和音律以及其他技巧问题；第二部分讨论诗的种

类，主要讲戏剧体诗，特别是悲剧；第三部分讨论诗人的天才和艺术以及批评和修改的重要性。这三部分的思想层次往往很零乱，尽管作者再三强调诗文要讲究层次布局。就性质来说，这篇作品与其说是理论的探讨，不如说是创作的方剂。

在泛论里贺拉斯没有深入讨论文艺本质问题，大体上接受了传统的艺术摹仿自然的观点。他劝诗人"向生活和习俗里去找真正的范本，并且从那里吸收忠实于生活的语言"。在"摹仿"之外，他提出了一个新的概念——"创造"。创造可以凭想象虚构，但是"为引起娱乐而作的虚构须紧密接近事物的真相"。"如果为追求变化多采而改动自然中本是融贯整一的题材，那就会象在树林里画条海豚，在海浪里画条野猪，令人感到不自然。"因此，"好作品的源泉在于正确的思辨"。总的来说，贺拉斯的文艺观基本上是符合现实主义的。

但是这也只是肤浅的现实主义。这表现在他对于人物性格的看法。有人以为贺拉斯是典型性格说的主要提倡者。其实他所理解的"典型"只是定型和类型。定型是传统人物的传统写照，他说：

> 写剧本如果再用"远近驰名的"阿喀琉斯，你就得把他写成一个暴躁、残忍的凶猛的人物，不承认一切法律，法律仿佛不是为他而设的，他要凭武力解决一切……

所以要把他写成这样，是因为荷马在《伊利亚特》史诗里是这样写的。这好比中国旧戏写曹操，一向都把他写成老奸巨猾，这已经成了定型，后来的作家就不敢翻案。这种定型说是和崇拜古典的观点一致的，只能说是一个极端保守的观点，与我们所理解的揭示人物本质的典型性格并不是一回事。

关于类型，贺拉斯举不同年龄的人物为例，说幼年、青年、中年和老年各有一种共同的性格，例如"老年人一般多烦恼，因为他们

总是贪得无厌，挣来的钱只知储蓄，舍不得享受；同时他处理一切事务总是没精打采，迟疑不定，缩手缩脚，不敢抱大希望，贪生怕死，动不动就生气，老是颂扬过去，一开口就是‘当我年轻的时候’，对青年后进总爱批评责备”。他劝告作者说：“如果你想观众静听终场，鼓掌叫好，你就必须根据每个年龄的特征，把随着年龄变化的性格写得妥帖得体”，“不要把老年人写成青年人，也不要把小孩子写成老年人”。从此可见，贺拉斯所说的是同类人物的共性，是一种由概括化得来的抽象品，是数量上的总结而不是共性与个性统一的有血有肉的典型性格。如果我们回想一下亚理斯多德在《诗学》第九章里关于诗的普遍性所说的话，就不难看出贺拉斯在典型问题上不是前进了而是倒退了。亚理斯多德在《修辞学》卷二第十二到十七节里为了说明修辞家须了解听众性格时，也曾经就人的年龄和境遇分成若干类型，但是着眼在文词对观众的效果，而不在文学所要反映的人物性格的典型。贺拉斯关于三种年龄的类型的说法可能受到亚理斯多德的影响。这种类型说是与“普遍的人性”这个概念密切联系的，过去古典主义派所理解的“典型”大半就是这种类型。这也是“典型”的意义之一，但也只是一个肤浅的片面的意义，它容易导致公式化和概念化。

在诗的功用问题上，贺拉斯的看法对后来人的影响比较大。前此存在着文艺应不应该以产生快感为目的的问题。我们记得，柏拉图只看重诗的教育功用，把“滋养快感”看作诗的一大罪状。亚理斯多德才承认诗产生快感是合乎自然的，同时也承认诗的教育功用乃至于保健功用。贺拉斯认为诗有教益和娱乐的两重功用，本来他也没有说出什么新的东西，不过他的话说得比前人简洁而明确：

诗人的目的在给人教益，或供人娱乐，或是把愉快的和有

益的东西结合在一起。

这就成了一个公式，后来文艺复兴和新古典主义时代的文艺理论家们反复地援引过，讨论过。在另一段里，贺拉斯还强调诗对开发文化的作用，举例证说，奥浮斯[1]"使森林里的野蛮部落放弃残杀的粗野的生活"，此外还有些古代诗人"划定人与国的界限和神与凡的界限，建立城廓，防止奸淫，替夫妇定出礼法，把法律刻在木板上"，歌颂英雄，鼓舞斗志，以及"用诗篇来传达神旨，给人指出生活的道路"。从文艺复兴时代起，西方不断地出现所谓"诗的辩护"，大体上都是摹仿这段话的口吻。

《诗艺》对后来发生影响最大的在于古典主义的建立。贺拉斯劝告庇梭父子说：

你们须勤学希腊典范，日夜不辍。

这句劝告成为新古典主义运动中一个鲜明的口号，布瓦洛、蒲柏等人都应声复述过，这句口号强调古典文化的继承，原有它的积极的一方面，但是不建立在批判的基础上，继承就必流于保守。这表现在贺拉斯所建立的一系列的教条上。首先是文艺选材的问题。贺拉斯虽然承认选材可以"谨遵传统"，即沿用旧题材，也可以独创，即运用新题材，但是在这两种办法之中，沿用旧题材是比较稳妥的。他说得很明确：

用自己独创的方式去运用日常生活的题材，这是一件难

---

① 希腊传说中的古诗人。

事，所以你与其采用过去无人知晓、无人歌唱过的题材，倒不如从《伊利亚特》史诗里借用题材，来改编成为剧本。

这句劝告是欧洲剧作者长期遵守的。只消把法国十七世纪高乃依和拉辛的悲剧题材作一个统计，便可看出绝大部分都是希腊罗马的旧题材。莎士比亚的悲剧也大半取材于历史或前人作品。到了启蒙运动，狄德罗和莱辛对严肃喜剧或市民剧的提倡多少改变了这个沿用旧题材的风气，但是也并没有完全把它废去，歌德的《浮士德》和《伊菲革涅亚》都可以为证。

其次关于处理题材的方式，贺拉斯的看法也基本上是保守的。上文已经提到，沿用古典作品中的人物，还必须遵照古人所写的那种定型。连诗的格律，贺拉斯也主张拉丁诗应沿用希腊诗的格律，尽管这两种语言在音调上有很大的分别。他说："国王和将领的事迹和战争的悲惨应该用什么格律去写，荷马已经树立了典范。"但是在诗的语言问题上，贺拉斯的观点却是进步的。他承认词汇在不断地新陈代谢，"人手制造出来的东西都必终于消逝，语言的美妙更难万古长青。许多久已过时的字还会复活，现在大家都称赞的字将来也会消亡。这一切都取决于习惯，习惯才是语言的裁判、法则和规律"。因此，贺拉斯不反对诗人运用日常生活中的词汇，甚至不反对铸造新字来表示新事物。他把新字叫做"带有时代烙印的字"。

贺拉斯强调摹仿古典，但也反对生搬硬套，或者"逐句逐字的翻译"。沿用旧题材，也并不妨碍反映新生活，他称赞拉丁诗人说：

我们本国诗人试用过各种体裁，特别可引以为荣的是他们并不墨守希腊陈规，能在悲剧和喜剧里歌颂我们自己民族的事迹。

这就是承认旧瓶可以装新酒。

古典主义者都号召向古典文学作品学习，究竟古典文学的理想是什么呢？或则说，根据古典主义者的看法，诗所必不可少的品质是什么呢？贺拉斯的回答是“合式”（decorum）或“妥帖得体”。“合式”这个概念是贯串在《诗艺》里的一条红线。根据这个概念，一切都要做到恰如其分，叫人感到它完美，没有什么不妥当处。这主要是对于艺术形式技巧的要求。亚理斯多德在《诗学》和《修辞学》里已一再涉及这个概念，但是并没有过分强调。到了罗马时代，“合式”就发展成为文艺中涵盖一切的美德。

“合式”这个概念首先要求文艺作品首尾融贯一致，成为有机整体。有机整体也是亚理斯多德在《诗学》里特别强调的，不过他是专就作品的内在逻辑和结构来说的。贺拉斯进一步把整体概念推广到人物性格方面：

> 如果你把前人没有用过的题材搬上舞台，敢于创造新人物，就必须使他在收场时和初出场时一样，前后完全一致。

这话说得很含混，如果指人物不能有发展和转变，那就是不正确的；如果指人物的发展要依内在的必然性，那就当然是正确的。

整体概念与和谐概念是密切联系的。《诗艺》一开始就用了一个譬喻，说明一部作品不能“把不相协调的形象胡乱拼凑在一起”，说这种作品就好比一幅画，在马颈上安上人头，上身是美女，下身却拖着一条又黑又丑的鱼尾巴。因此，他就定下一条规则：“不管你写什么，总要使它单纯，始终一致。”

贺拉斯还把和谐整体的要求推广到风格方面。他反对为了炫耀，在作品中插进一些色彩特别鲜艳的与上下文不协调的词藻。他把这种卖弄词采的段落取了一个有名的绰号——“大红补钉”。

根据“合式”的概念，贺拉斯替戏剧制定了一些“法则”，例如每个剧本“应该包括五幕，不多也不少”；每场里“不宜有第四个角色出来说话”；丑恶凶杀的情节只宜通过口头叙述，不宜在台上表演；悲剧与喜剧各有合式的语言和格律，不能乱用；语言要适合人物的性别、年龄、职业和社会地位之类。这些“法则”大半来自当时戏剧实践，原来各有理由，不过贺拉斯有把它们定成死板规律的倾向，这对于后来西方戏剧的发展有时成了一种束缚。

“合式”牵涉到文艺标准问题。合什么“式”呢？这“式”是由谁定的呢？它是否一成不变呢？古典主义者大半都是普遍人性论者。他们相信人性中都有理性，无论就创作还是就欣赏来说，理性都是判断好坏的标准。贺拉斯所要求的“合情合理”、“一致性”和“正确的思辨”其实都假定普遍永恒的理性。我们知道，“思辨”与“判断”是意识形态方面的事，总不免要牵涉到思辨者与判断者的主观因素、历史背景和阶级立场，绝对普遍永恒的理性和“式”都是不存在的。贺拉斯的“合式”概念毕竟还是奴隶主阶级意识的表现，合式其实主要是合有教养的奴隶主的“式”。当时文化日渐发达，下层阶级已开始参预文艺活动，他们的趣味和要求（他们的“式”）已开始发生影响；在贺拉斯看，这不免破坏“合式”的准则。在短短的四百几十行的《诗艺》里，他对此一再深为慨叹，一则说，“试想一些没有教养的乡下人出来度节日，和城里贵族们混在一起，你能指望他们有什么文艺趣味呢？”再则骂新近的戏剧“满口淫词秽语，只会博得买炒栗炒豆吃的人们的赞赏，凡是有马有家族有财产的人就会起反感”。这些话都足证明贺拉斯的“合式”的理想是和罗马贵族的生活理想分不开的。

当时罗马贵族的生活理想也在改变，工商业的繁荣使过去的土地贵族变成工商业贵族，金钱的盘算和追求对文艺发生不利的影响，贺拉斯对此也深为感慨：

> 从前希腊人只一心一意追求荣誉，诗神才把天才和完美的表达能力赐给他们。我们罗马人从小就长期学打算盘，学会称斤较两。……既然这样利欲熏心，我们怎么能希望写出好诗歌，值得涂上松脂，放在柏木锦匣里珍藏起来呢？

这段话不但说明了“对于钱袋的依赖”不利于文艺发展，在奴隶社会已然；也说明了罗马文艺在它的鼎盛时期就已开始呈现衰颓的迹象了。

《诗艺》大部分是对有志从事文艺创作者谈经验教训，贺拉斯要求艺术的正确完美，但也看到“过分小心，怕遭风险，那只好在地上爬着走”，“连荷马也有时打盹”；在天资与人力的关系上，他认为“没有天资而专靠学习，或是只有天资而没有训练，都没有用处，这两个因素必须结合在一起，相辅相成”；他警告诗人，“凡庸得不到宽恕，神、人和书贾都不会宽恕诗人的凡庸”，但是诗人也要量力，“哪些是你的肩膀无力担负的，应经过长久的考验”；他提醒诗人要懂得“修辞立其诚”的道理，“你如果要我哭，你自己就得首先感到悲伤”；他特别劝告诗人多修改，不要急忙发表；要虚心对待批评。这一系列的忠告都是有益的，往往带有辩证意味的，尽管大半都是些老生常谈。

《诗艺》对于西方文艺影响之大，仅次于亚理斯多德的《诗学》，有时甚至还超过了它。这对于许多读《诗艺》而感觉它平凡枯燥的人不免引起疑问：贺拉斯的成功秘诀究竟在哪里呢？这主要在于他奠定了古典主义的理想。他虽然有些保守，他的基本观点却是现实主义的。他把他所理解的古典作品中最好的品质和经验教训总结出来，用最简洁而隽永的语言把他的总结铭刻在四百几十行的“短诗”里，替后来欧洲文艺指出一条调子虽不高而却平易近人、通达可行的道路。这并不是一件可轻视的工作，他的成功并不是

侥幸的。

二 朗吉弩斯

《诗艺》以外,罗马时代的文艺理论著作对后代影响最大的就是《论崇高》。它的作者是谁,写于哪个世纪,现在还很难断定。过去一般学者都认为这部书的作者就是公元三世纪雅典修辞学家,做过叙利亚的帕尔米拉的轫诺比亚王后顾问的卡苏斯·朗吉弩斯(Casius Longinus,213—273)。这个看法到了十九世纪就引起异议。有一些学者举了一些例证,说《论崇高》的作者不是三世纪的朗吉弩斯,而是一世纪的另一位朗吉弩斯或修辞学家达奥尼苏斯。但是这些论证还不能说是充分的。书中引到希伯来的《旧约》,可能不属于基督教在罗马尚遭禁止和迫害的公元一世纪。它比贺拉斯的《诗艺》较晚,作者不是罗马人而是希腊人,这些都是可以确定的。这部书埋没了很久,到了文艺复兴时代,才由意大利学者鲍特里把它印行出来。一六七四年法国新古典主义者布瓦洛把它译成法文,以后就引起了广泛的注意。

《论崇高》,或则较恰当地说,"论崇高风格",是一封写给一位罗马贵族的信。前此有一位开什琉斯曾写过一篇讨论崇高风格的著作,朗吉弩斯对这部著作不满意,所以提出他自己的研究结果。因为长久埋没,《论崇高》已经有些残缺。作者的意图是找出崇高风格的因素。依他看,这有五种(他的提纲在第八章),即"掌握伟大思想的能力","强烈深厚的热情","修辞格的妥当运用","高尚的文词"和"把前四种联系成为整体的""庄严而生动的布局"。前两种因素要靠自然或天资,后三种要靠艺术或人力。这五种因素有一个"共同基础",那就是"运用语言的能力"。全书就是按照这五种崇高风格的来源顺序讨论的。在分析中,作者从希腊罗马以

及其他民族的古典作品中引例论证。所以这部书主要属于修辞学范围。

要了解这部论著的地位和重要性，我们最好拿它和《诗艺》作一比较，看哪些论点是和《诗艺》基本一致的，哪些论点是《诗艺》所没有的，因而能见出它的独创性的。首先，朗吉弩斯和贺拉斯一样，也是一个古典主义者。《论崇高》的主要任务就在指出希腊罗马古典作品的"崇高"品质，引导读者去向古典学习。不过他和贺拉斯在对古典的态度上毕竟有所不同。贺拉斯谈到摹仿古典时所侧重的是从古典作品中所抽绎出来的"法则"和教条，朗吉弩斯则强调具体作品对于文艺趣味的培养。他主张读者从具体作品中体会古人的思想的高超、情感的深刻以及表现手段的精妙。长期地这样沉浸在古典作品里，就会受到古人的精神气魄的潜移默化，或则说，"得到灵感"，"在狂热中不知不觉地分得古人的伟大"（第一三章）。他还强调学习古人不应满足于古人的成就而应和古人"竞赛"，争取超过他们：

> 这些伟大的人物（上文提到荷马——引者）昂然挺立在我们面前，作为我们竞赛的对象，就会把我们的心灵提到理想的高度。
>
> ——第一三章

这是一个新的想法。从此可见，作者认识到继承和发扬光大是分不开的。

古典主义者大半有一个共同的信念，认为经得起各阶层读者在长时期里的考验，能持久行远，才算是真正好的作品或"古典"。这就是普遍永恒标准或绝对标准说的实质。朗吉弩斯是一个最早的明确地提出这种看法的人：

一篇作品只有在能博得一切时代中一切人的喜爱时，才算得真正崇高。如果在职业、生活习惯、理想和年龄各方面都各不相同的人们对于一部作品都异口同声地说好，这许多不同的人的意见一致，就有力地证明他们所赞赏的那篇作品确实是好的。

——第七章

绝对标准说的哲学基础就是普遍人性论。就正确的一面来说，它肯定了标准的存在以及人民性的重要；就错误的一面来说，它忽视了历史发展观点和阶级观点。

在文艺与现实的关系上，古典主义者大半深信文艺要有现实生活做基础。他们不排斥虚构，但是虚构也要"紧密接近事物的真相"，要"合情合理"。这道理贺拉斯提到过，朗吉弩斯也说，"作家的想象只有在能产生真实感时才算运用得最好"（第一五章）。真实是同时就客观和主观两方面说的，一方面要忠实于客观现实，一方面也要如实表现作者的灵魂和人格。古典主义者往往把人格的修养看作文艺修养的基础。贺拉斯曾经提到过一个人只要自己懂得做人的道理，他就会"万无一失地知道怎样正确地处理人物性格"；朗吉弩斯也认为"伟大的语言只有伟大的人才说得出"，"崇高风格是伟大心灵的回声"（第九章）。

在自然与艺术（即天资与人力）的关系上，贺拉斯和朗吉弩斯都持两点论。在两点之中人们往往过分强调自然而看轻艺术，即一般学习和方法技巧的训练。朗吉弩斯在第二章里就批判了"天才是天生的，不是学来的"那个流行的观点，强调"伟大的东西既要有鞭策，也要有约束"，凭天资的作品也要"受技巧规则的约束"，而技巧规则是学来的。这个看法与古典主义者所重视的"理性"和"节制"分不开。理性和节制表现于"法则"。作为自然事物的规

律、法则是必须遵守的；作为僵化的公式教条（象在有些新古典主义者手里那样），法则也可以在片面要求“正确”的幌子下，成为创造才能的束缚。朗吉弩斯认识到这种流弊，所以在指出法则的重要性的同时，他也指出天才更为重要，“艺术应该做自然的助手”，“没有错误，不过可免指责，伟大的才能才引起惊赞”，“始终一致的正确只靠艺术就能办到，而突出的崇高风格，尽管不是通体一致的，却来自心灵的伟大”（第三六章）。当时流行的“亚力山大理亚的风格”以及罗马“白银时代”的文艺作品[①]，毛病都正在形式技巧的完美超过了前代，却见不出伟大的精神气魄。朗吉弩斯的这番话是切中时弊的。

在方法技巧上，古典主义的基本信条是文艺作品在结构方面必须是完整的有机体。我们见过亚理斯多德和贺拉斯都非常重视这一点。朗吉弩斯在分析作品时虽大半只引片段的章句作证，但认为崇高风格的五大来源之一就是布局，而布局还特别重要，因为它把其余四个来源组织成为整体。他说：

> 文章要靠布局才能达到高度的雄伟，正如人体要靠四肢五官的配合才能显得美。整体中任何一部分如果割裂开来孤立地看，是没有什么引人注意的，但是把所有各部分综合在一起，就形成一个完美的整体。
>
> ——第四〇章

从此可见，他和一般古典主义者一样，认为完满一致的整体就是和谐，也就是美。

---

① “亚力山大理亚的风格”指晚期希腊风格，技巧成熟，但缺乏有生命的内容。“白银时代”是继“黄金时代”即奥古斯都时代来的。

以上所说的朗吉弩斯和贺拉斯的一些基本的共同点，说明了当时一些古典主义的共同传统和共同理想。但是朗吉弩斯和贺拉斯的分歧还更显著，这说明他的独创性和风气的转变——这可以说是从现实主义倾向到浪漫主义倾向的转变。贺拉斯虽然也提到文艺的情感效果，但是他的文艺思想的基调却是侧重传统法则和理智判断的。他提出了文艺的两重功用：教益和娱乐。当时修辞学家又特别对散文提出了"说服"一个功用。朗吉弩斯不满意这种传统看法，对文艺提出了更高的要求：

> 不平凡的文章对听众所产生的效果不是**说服**而是**狂喜**，奇特的文章永远比只有**说服力**或是只能供**娱乐**的东西具有更大**感动力**。（重点是引者加的）
>
> ——第一章

这里所说的"狂喜"（希腊文 Ëxбταбιs，英译 ecstasy）是指听众在深受感动时那种惊心动魄、情感白热化、精神高度振奋、几乎失去自我控制的心理状态。这比"娱乐"或"乐趣"要远较深刻和强烈。他所要求于文艺的不是平淡无奇、温汤热的东西，而是伟大的思想，深厚的感情，崇高的风格；是气魄和力量，是狂飙闪电似的效果：

> 崇高风格到了紧要关头，象剑一样突然脱鞘而出，象闪电一样把所碰到的一切劈得粉碎，这就把作者的全副力量在一闪耀之中完全显现出来。
>
> ——第一章

这种对强烈效果的要求，象一条红线贯串在《论崇高》全书里。这首先表现在对具体作品的分析和比较上。有名的第九章对《伊利

亚特》和《奥德赛》两部史诗的比较就是一个很好的例证。朗吉弩斯指出《伊利亚特》充满着戏剧性的动作和冲突，深挚的情感，真实而生动的形象和始终一致的崇高风格，而《奥德赛》却缺乏这些优点。因此，他断定后一部是荷马老年的作品，说它"好比落日，虽然还是一样伟大，而强烈的光辉却已不存在了"。他还指出《伊利亚特》是戏剧性的，把生动的情节直接摆在眼前，而《奥德赛》则"把重点摆在人物性格的描绘上"；他认为这种唠叨的叙述是"由于热情的衰退"，是"老年人的特别标志"。从此可见，他把动作和情节看得比人物性格更重要，是和亚理斯多德一致的。不过亚理斯多德侧重动作，是因为以动作为纲，容易见出内在逻辑和达到结构整一；朗吉弩斯侧重动作，是因为最能打动强烈情感的是动作的直接表演而不是人物性格的间接描绘。

他对希腊大演说家德摩斯梯尼和罗马大演说家西塞罗作比较，也得出类似的结论：前者比后者伟大，因为前者"具有烈火般的气魄"，"以他的力量、气魄、速度、深度和强度，象迅雷疾电一样，燃烧一切，粉碎一切"，而"西塞罗却象一片燎原的大火，四方八面地燃烧"，这就是说，广度有余，速度、深度和强度都不足。从他所举的许多例子看，朗吉弩斯很看重"真实而生动的形象"。对形象的重视在当时还是少见的。

朗吉弩斯的看法往往是辩证的，他虽然把情感抬得极高，却也并不抹煞理智，这在第三十九章所作的音乐与文学的比较中可以见出。他认为音乐的和谐只借本身无意义的声音造成一种节奏的运动，"迫使听众跟着这节奏运动，使自己和乐音相应"，因此，它的"极大的迷人力量""不是由人的心思产生出来的"，即不是通过理智而只通过感官的。文学则较高一层，"它的和谐不只是由声音而是由文字意义组成的，而文字对于人是自然的，不仅能打动听觉，而且能打动整个的心灵"；"通过由文词建筑起来的巨构，作者能把

我们的心灵完全控制住，使我们心醉神迷地受到文章所写出的那种崇高、庄严、雄伟以及其他一切品质的潜移默化"，总之，文学比音乐具有更大的感动力，因为它不仅诉诸感官和情感，尤其重要的是通过文字意义而诉诸理智。这个看法对美学有很重要的意义：它涉及艺术只关感性还是也关理性的问题。朗吉弩斯认为音乐只关感性而语文艺术更关理性。近代西方象征主义起来之后，有所谓"纯诗"运动，要求诗和音乐一样，直接用声音打动听众，用不着假道于意义。这是近代感性主义与形式主义猖獗的结果，与朗吉弩斯的看法是背道而驰的。

朗吉弩斯对美学的更重要的贡献还在于把"崇高"作为一个审美范畴提出。在这个问题上过去的意见不一致。一派以为朗吉弩斯所说的"崇高"与后来美学家博克和康德等人所说的"崇高"是一回事，同是一个审美范畴；另一派以为《论崇高》的希腊原文（πϵpč γψoμs）译成拉丁文字的"崇高"（De Sublimate）是译错了，朗吉弩斯所讨论的是文章风格的雄伟或优异，与美学家们所说的"崇高"并不是一回事。我们认为第一派意见是正确的，理由有二：第一，没有理由可以断定文章风格的雄伟就不能产生审美的"崇高"效果；近代美学家讨论崇高，从文学作品中举例证，也是常见的事。其次，即使把崇高限于自然景物和人的伟大品质和事迹（这是不正确的），这些对象如果在文学作品中得到真实的反映，并不会因此就失去原有的崇高。朗吉弩斯在第九章里所引的《旧约·创世纪》中"上帝说要有光，于是就有了光"那个著名的例子，其中所表现的也正是形象方面的崇高。第十章所讨论的荷马描写大风暴的一段诗也是如此。第三十五章中有一段更能说明问题：

> 大自然把人放到宇宙这个生命大会场里，让他不仅来观赏这全部宇宙壮观，而且还热烈地参加其中的竞赛，它就不是

> 把人当作一种卑微的动物；从生命一开始，大自然就向我们人类心灵里灌注进去一种不可克服的永恒的爱，即对于凡是真正伟大的，比我们自己更神圣的东西的爱。因此，这整个宇宙还不够满足人的观赏和思索的要求，人往往还要游心骋思于八极之外。一个人如果四方八面把生命谛视一番，看出一切事物中凡是不平凡的，伟大的和优美的都巍然高耸着，他就会马上体会到我们人是为什么生在世间的。因此，仿佛是按照一种自然规律，我们所赞赏的不是小溪小涧，尽管溪涧也很明媚而且有用，而是尼罗河，多瑙河，莱茵河，尤其是海洋。

很显然，这段对人类尊严的歌颂中所描写的一些“不平凡的，伟大的”事物正是美学家所谓“崇高”的对象，其中有康德所说的“数量的”（大河和海洋）和“力量的”（人的尊严）两种崇高，并且指出“崇高”的特征是伟大和不平凡，“崇高”的效果是提高人的情绪和自尊感。这里面已经有康德的解释崇高的学说的萌芽了。趁便指出，这段话也是古典主义者所崇奉的“人道主义”的最早的一段文献。

从以上的叙述和比较看，朗吉弩斯在一些古典主义的基本信条上（例如古典的典范作用，自然与艺术的关系，创造与虚构的关系，理智与判断力的重要性，文艺作品的整一性等）和贺拉斯是一致的。但是他毕竟比贺拉斯前进了一大步。严肃的题材，深刻的思想感情，崇高的风格，这三者必须统一起来，这个古典主义的基本信条到了朗吉弩斯手里更加明确化了。文艺的强烈效果，普遍的标准以及作为一个审美范畴的崇高也都是首次明确地提出来的。朗吉弩斯的理论和批评实践都标志着风气的转变：文艺动力的重点由理智转到情感，学习古典的重点由规范法则转到精神实质的潜移默化，文艺批评的重点由抽象理论的探讨转到具体作品的分析和比较，文艺创作方法的重点由贺拉斯的平易清浅的现实

主义倾向转到要求精神气魄宏伟的浪漫主义倾向。英国诗人德莱顿认为朗吉弩斯是“亚理斯多德以后最大的希腊批评家”,这个估价不是过分的。

三 普洛丁

普洛丁(Plotinus,205—270)是新柏拉图学派的领袖,亚力山大理亚学派希腊哲学家的殿军,中世纪宗教神秘主义的始祖,是站在古代与中世纪交界线上的一个思想家。他生在埃及,在亚力山大理亚从阿牟尼乌斯求学。传说阿牟尼乌斯原是一个基督教徒,因为基督教会仇视他所热爱的艺术和科学,后来脱离了基督教。从此可以推测到普洛丁可能对基督教有些接触。他还随罗马远征军到过波斯,用意是在学习印度和波斯的哲学。所以从思想来源看,普洛丁是把柏拉图的客观唯心主义、基督教的神学观念和东方神秘主义的思想熔冶于一炉的。他所处的时代,公元三世纪,是罗马奴隶社会由于腐朽透顶而日渐瓦解的时代。罗马统治阶级的生活方式达到了骄奢淫逸的顶点,一般人姑图现世享乐,而在这享乐生活中也反映出对现实前途的绝望。普洛丁的思想有浓厚的否定现实、悲观禁欲和在对神灵的信仰中找安慰的色彩,可能也受到斯多葛学派禁欲主义思想的影响。他在罗马讲学二十多年,一直到死。他的思想颇投合当时没落的奴隶主贵族的要求,所以声望影响都很大。他留下的著作有五十四卷之多,经过他的门徒编辑,统名为《九部书》(Enneads),其中第一部第六卷有一篇专门讨论美学的论文,其他部分也往往涉及美学问题。

在哲学系统上,普洛丁把柏拉图的“最高理式”看作神或“太一”。这是宇宙一切之源。这种浑然太一的神超越一切存在和思想,本身是纯粹精神,也就是最高的真善美三位一体。普洛丁用

“放射”说来说明神如何创造出世界。神好象是太阳，把他的光“放射”出来，放射愈远，光就变得愈弱。神最早放射出来的是只有理智才能达到的“理”或宇宙的原则大法（相当于柏拉图的理式）；接着就放射出“世界精神”或“世界心灵”，这世界心灵又放射出（具体体现于）个别心灵；最后神才放射出感官所接触的物质世界。神本是无物质的，但是在放射过程中每一步都比前一步降低本质或退化，终于碰到无形式的物质的障碍，所以个别灵魂才和物质（肉体）结合起来。物质是和神或太一相对立的，它是杂多体，也是罪孽的根源。神所放射的各级存在（理、世界心灵、个别心灵）都有回归到神的倾向，只有物质不能回归到神。个别灵魂的最后来源是神，神是个别灵魂的家，个别灵魂由于肉体的障碍，一方面脱离了家，一方面又思念家，渴望回到神的怀抱，与神契合为一体。要做到这一点，灵魂就要努力解脱肉体的束缚，凭清修静观，苦行默想，达到宗教的心醉神迷的状态才行。在这种迷狂状态中，灵魂才能凭神原来放射给它的智力或直觉本领，达到所谓“灵见”，见到神的绝对善和绝对美，这就仿佛是回到了家，与神达到某种程度的契合。就是因为这个缘故，人才有美的爱好。

普洛丁承认物质世界里有美，但是他的美学思想的全部意图都在证明物质世界的美不在物质本身而在反映神的光辉。当时流行的关于物体美的学说是西塞罗的形式主义的看法，认为美在各部分与全体的比例对称和悦目的颜色。普洛丁反驳这种学说，认为单纯的东西如太阳的光和乐调中每一个音虽没有比例对称的关系，仍然使人觉得美，而且文章、事业、法律、学术等等的美不能说有什么比例对称，足见美不在物体形式上的比例对称（《论美》第一章）。他自己的解释还是神的“放射”说，亦即物的“分享”说，可以总结为以下几个要点：

一、物体美不在物质本身而在物体分享到神所“放射”的理式

或理性(《论美》第二章)。这理式也就是真实,“真实就是美,与真实对立的就是丑”(《论美》第六章)。

二、物体美表现在它的整一性上。理式本身是整一的,“等到它结合到一件东西上面,把那件东西各部分加以组织安排,化为一种凝聚的整体,在这过程中就创造出整一性”。事物受到理式的灌注,就不但全体美,各部分也美。美的整体中不可能有丑的组成部分。丑就是“物质还没有完全由理式赋与形式,因而还没有由一种形式或理性统辖着的东西”(《论美》第二章)。

三、神或理式就是真善美的统一体,所以“美也就是善”,“丑就是原始的恶”,所谓“原始”指物质未经理式灌注以前的状况(《论美》第六章)。

四、物体美“主要是通过视觉来接受的,就文词和各种音乐来说,美也可以通过听觉来接受”(《论美》第一章)。但是物体美也要心灵凭理性来判断(《论美》第二章)。理性就是“一种为审美而特设的功能”,“这种功能本身进行评判,也许是用它本有的理式作为标准,就象用尺衡量直线一样”(《论美》第三章)。

五、美不能离开心灵,心灵对于美之所以有强烈的爱,是由于心灵接近真实界(神,理式);美既有真实性,能显出理式,所以心灵和美的事物有“亲属的关系”,一见到它们,“就欣喜若狂地欢迎它们”(《论美》第二章)。真实界也可以比作心灵的老家,心灵由于受到物质的污染,才离了家,但是既是心灵,它就还思念家;它要想回家,就得经过“净化”,洗清物质的污染,“变成无形体的”、拒绝尘世的感官的美,这样才能回到“我们的故乡或我们所自来的处所。我们的父亲就住在那里”;这样才能达到“与神契合为一体”的愿望,见到最高的美。要见到这最高的美,也不能靠肉眼而要靠心眼,要靠“收心内视”(《论美》第七、八、九章)。总之,“心灵由理性而美,其他事物——例如行动和事业——之所以美,都是由于心灵在那些

事物上印上它自己的形式。使物体能称为美的也是心灵。作为一种神圣的东西，作为美的一部分，心灵使自己所接触到而且统辖住的一切东西都变成美的——美到它们所能达到的限度”(《论美》第六章)。“心灵本身如果不美，也就看不见美”(《论美》第九章)。

六、美有等级之分。感官接触的物体美是最低级的；其次是“事业、行动、风度、学术和品德”的美，这些都是“从感觉上升到较高的领域”。物体和一般事物之所以美，“并非由于它们的本质而是由于分享；也有些事物是由于它们的本质而美，例如品德”。在这些之上，还有一种“先于这一切”即涵盖这一切的美，那就是与真善合一，脱去一切物质负累的纯粹理式的美。这不能靠感官而要靠纯粹的心灵或理性去观照(《论美》第三章)。

七、关于艺术美，它也不在物质而在艺术家的心灵所赋与的理式。拿顽石与雕像为例来说，“雕的如果是人，就不是某某个人，而是各种人的美的综合体。这块已由艺术按照一种理式的美而赋与形式的石头之所以美，并不能因为它是一块石头(否则那块未经艺术点染的顽石也就应该一样美)，而是由于艺术所赋与的理式。这理式原来并不在石头材料里，而在未被灌注到顽石里之前，就已存在于构思的心灵里”(《九部书》第五部第八卷第一章)。这就是说，艺术美是理想化的结果。普洛丁又说，“艺术并不只是摹仿由肉眼可见的东西，而是要追溯到自然所由造成的道理；艺术中还有许多东西是由艺术自己独创的，弥补事物原来缺陷的，因为艺术本身就是美的来源。例如菲狄亚斯雕刻天神宙斯，并不是按照什么肉眼可见的蓝本，而是按照他对于宙斯如果屑于显现给凡眼看时理应具有什么形象的体会”(《九部书》第四部第一八章)。在这一点上，普洛丁放弃了柏拉图的艺术被动地抄袭自然的看法，但是在蓝本与摹仿的优劣上，他和柏拉图的看法仍是一致的。他认为自然美比它们反映的理式美较减色，艺术作品美也不能完全体现艺术家的理

想美(《九部书》第五部第八卷第一章)。

普洛丁的美学观点大体如上所述。他是在奴隶社会日渐瓦解,基督教开始在西方流行的历史情况下,来发展柏拉图的美学思想的。他所发展的是柏拉图思想中最反动的部分。第一是片面地抬高精神而否定物质。物质生来就丑,心灵用理式克服物质的丑,才能有美。美的高低就要看心灵克服物质的程度大小。这个看法多少影响了黑格尔的美学观点。其次是片面地抬高理性而否定感官。要拒绝感官所接受的美才能上升到最高的纯粹理式的美,因为感官最易受物质的引诱和污染。第三是抬高对神的观照而否定社会实践。按照普洛丁的看法,精神和理性仿佛都不是在社会实践的经验中形成的,而是与生俱来的,由神"放射"给人的。这些反动观点的实质就是有神论和禁欲主义的辩护和宣扬。它反映出奴隶社会没落时期思想家们对社会现实生活的绝望,幻想在另一世界找到乐园。这就是说,普洛丁的新柏拉图主义与它同时在西方开始流行的基督教,在基本思想上以及在社会根源上都是相同的。所以在中世纪基督教统治的约莫一千年之中,美学思想流派中占统治地位的就是新柏拉图主义。圣·奥古斯丁和圣·托玛斯的美学思想在很大程度上都是新柏拉图主义的发展。

普洛丁的新柏拉图主义带有很浓厚的神秘主义,这不仅表现在神"放射"出世间的一切的观点上,不仅表现在他对柏拉图的"迷狂"说与灵感说的发挥上,而且还表现在他所强调的理性或智力上。这不是根据经验事实去推理的能力,也不是生活经验所培养成的洞察力,而是神所赐与的一种先天的先经验的神秘的直觉力。它不但不是通常人凭通常理智所能了解的,而且寻常理智对于它甚至是一种障碍。所以普洛丁的关于"理性"的强调,实质上恰是反理性主义。这种反理性主义的思想对后来一般视文艺活动为一种神秘力量所支配的美学观点也不断地在发生影响。

在艺术观点方面，就把理式看作一切美的来源说，普洛丁还是继承柏拉图的客观唯心主义；就把艺术看作艺术家凭心灵中的理式赋与形式于物质或材料来说，普洛丁已有转到主观唯心主义的倾向。主观唯心主义本是近代资产阶级个人主义的产品，但是普洛丁的思想已略露萌芽，在古代他也是处在城邦集体生活瓦解、个人主义开始出现之后。就艺术赋与形式于物质这个看法来说，康德的先验范畴说和克罗齐的直觉说，也多少受了普洛丁的影响。但是普洛丁对近代美学思想发展的影响是复杂的。在英国乃至于欧洲大陆上，在启蒙运动时代的美学思想发展中，夏夫兹博理所起的启发作用很大，而他就是新柏拉图派代表人物。德国启蒙运动的领袖温克尔曼也是新柏拉图主义的信徒。在浪漫运动中，普洛丁的新柏拉图主义也是一股潜流，歌德、席勒和施莱格尔等思想家也偶尔受到它的影响，特别是关于真善美统一、艺术赋形式于物质以及艺术创造须有内在理想的看法。

第五章　中世纪：奥古斯丁、托马斯·阿奎那和但丁

普洛丁是希腊罗马古典文艺思想的殿军，他死之后，从第四世纪到十三世纪这一千年左右漫长的时期中，欧洲文艺思想和美学思想实际上处于停滞状态，如果说还有些活动，那也只是把普洛丁所建立的新柏拉图主义附会到基督教的神学上去，一直到但丁，这种停滞的局面才开始转变。为了约略说明这种停滞的原因，首先须回顾一下中世纪几件重大的文化史实。

一　奴隶社会的解体和封建制度的奠定

奴隶社会在罗马帝国表面上还很强盛的时代，就已开始显出

衰颓的迹象。衰颓的原因在于罗马统治阶级的残酷的剥削和镇压引起了被统治的人民的日益强烈的痛恨和反抗，罗马对外侵略战争以及统治阶级内部争权夺利的内战频年不绝，这就削弱了兵力和财力，阻止了生产的发展，加深了人民的痛苦。从第三世纪起，欧洲就在发生民族大迁徙，即过去历史家所说的“蛮族的入侵”。北欧一些新兴民族（主要是条顿民族）以及压迫这些民族的匈奴大举进犯欧洲南部，陆续侵占相当于近代的德、法、意、英、西班牙和东欧的一些区域。为了统治和防御的方便，罗马帝国在三九五年就正式分裂为二。西罗马帝国都罗马，东罗马帝国都拜占庭（君士坦丁）。此后北欧各族南侵的声势就日益浩大，罗马曾经一度被攻破，到了四七六年西罗马帝国便亡在条顿族一个部落领袖奥多莎手里。这些入侵的“蛮族”在侵占一个地方之后，往往由酋长统治，把掠夺的土地分赐给功臣和随从部落，被征服的居民则沦为农奴，因此就逐渐形成了封建制度，“蛮族”就在罗马帝国里成立了一些封建政体的国家。这个过程从“蛮族”入侵开始，到了八〇〇年左右查理大帝时代就已大致完成。

二　基督教的传播和基督教会对欧洲的封建统治

基督教发源于住在巴勒士坦的希伯来民族，是对于希伯来旧教（犹太教）的一种改革。巴勒士坦是罗马帝国统治下的一省，地瘠民贫，受剥削特别沉重。基督教的创始人（传说是耶稣）宣扬在终会到来的天国里，人们一律平等和互相友爱，反对家庭制度、私产制度和世俗政权，本来带有反抗罗马帝国的意味。这是一种穷苦人的宗教，代表当时被压迫被奴役的人民的希望。它之所以能在罗马帝国里得到迅速而广泛的传播，就因为它在广大人民群众中有深广的心理基础。在基督教开始传播的头三百年里，它不断

地遭到罗马政权的残酷的迫害和镇压，有时只能在地下活动。但是它的传播并不因此停顿，反而蔓延得更深更广，深入到罗马帝国的每一个角落。从三世纪以后，罗马政权开始改变政策，以利用代替镇压，到了第四世纪，就把基督教正式定为国教，并且下令禁止其他的宗教信仰，罗马政权想利用基督教的广泛的群众基础，来牢笼复杂的被统治的多民族，使他们有一种思想信仰上的统一，便于维持罗马政权。宗教本是一种精神上的麻醉剂，麻痹人民的斗争意志，使他们安分守己，这对于维持罗马政权是有利的。

从三九五年东西罗马帝国分立之后，基督教也就逐渐分成东西两教会。东教会叫做“正教”，西教会叫做“天主教”。跟中世纪欧洲政局和文化特别有关的是西教会。从四七六年西罗马帝国灭亡之后，在几百年之中，罗马教皇就由天主教会的首领变成同时是世俗政权的首领。天主教会对于封建制度的奠定起了很大的作用。它本身变成极大的封建地主，拥有全欧土地的四分之一到三分之一。教会的官阶也是按封建等级制来分的。为了维持罗马教廷的封建统治，教会还制造出“神权说”，作为封建制度的理论基础。据说世俗政权是由上帝授与的（上帝是最高的封建主），教皇是上帝在尘世间的代理人，代上帝把政权以及政权所统辖的土地、人民授与国王，国王以下各等级的权益也是这样由上一层递授下一层，一直到最下层的农奴。国王加冕应由罗马教皇主持，这就是“封”。受封的国王就变成教皇的隶属或佃户（vassal）。八〇〇年查理大帝受教皇的“封”，就标志着封建制度的正式奠定、“神圣罗马帝国”的开始以及宗教与封建政权的联盟。但是“神圣罗马帝国”的成立也标志着近代国家的兴起（查理大帝所统辖的疆域就是近代法德等国的摇篮）以及世俗政权的重新抬头。此后数百年的历史便成为教廷与世俗政权之间勾结和冲突的历史。到了十一世纪十字军东征以后，工商业日渐发达，人民的力量日渐抬头，反封

建反教会的斗争日益尖锐，到了文艺复兴时代，近代资产阶级起来了，封建和教会的势力才日渐削弱。

三　中世纪文化的落后，教会对文艺的仇视

中世纪的经济穷困，生产落后，政治腐败，战争频繁，以及社会动荡不宁的情况都是不利于文化发展的。当时统治一切的教会对于世俗文化是极端仇视的。凡是教会认为是违反自己的教义和利益的思想和行动，都受到“异端”的罪名和残酷的镇压。对于一般人民，教会所采取的是愚民政策，不让他们有受教育的机会。中世纪在很长时期里，仅有的学校是寺院中训练僧侣的学校(后来的巴黎、牛津等大学都是由僧侣学校发展出来的)，这也就是说，僧侣是唯一的受教育的阶层，一切有关文化的事都由僧侣垄断。许多声名煊赫的国王和贵族骑士都是文盲，其他可想而知。当时唯一的通用的官方语言是拉丁语，《圣经》是拉丁文本为官方定本，礼拜仪式和宣讲教义都用拉丁文进行，而拉丁文也是僧侣阶级的专利品，普通人民所说的地方语是受鄙视的。

天主教会要扼杀世俗文化教育，因为它认识到世俗文化教育在当时只能是根深蒂固的希腊罗马古典的文化教育，而这种古典文化教育和基督教所宣扬的教义是不共戴天的。基督教的基本教义是神权中心与来世主义。现世据说就是孽海，一切罪孽的根源在肉体的要求或邪欲。服从邪欲，灵魂就会堕落，就会远离上帝的道路而遭到上帝的严惩。所以人应当抑肉伸灵，抛弃现世的一切欢乐和享受，刻苦修行，以期获得上帝的保佑，到来世可登天国，和上帝在一起同享永恒的幸福。来世主义是与禁欲主义分不开的；现世的禁欲是为着来世的享乐。“归到神的怀抱”是人生的终极目的。这就是基督教的基本教义。这种教义是在希腊罗马古典文化

长期扎根的地区里传播开来的，它一开始就把自己作为古典文化的鲜明的对立面而提出，就和古典文化所代表的理想进行顽强的斗争。古典文化代表哪些理想呢？古典文化是建筑在人本主义和现世主义的基础上的。“人是一切事物的权衡。”希腊罗马虽然也信神，但是他们的多神教还是根据人的生活和人的需要来建立的。他们理想中“最高的善”是现世的幸福，并不把希望寄托在来世。他们要求灵与肉的平衡发展和多方面的自由活动，如体育锻炼、学术探讨和文娱活动等等。就是这种人本主义和现世主义的古典文化，基督教要把它连根拔掉，代之以它自己的神权主义和来世主义。在基督教会看，人当满足于对上帝和基督教义的信仰，只有这个才是真理，此外一切知识欲都是无用的，有罪的，应当一律压制下去，否则人们就会落到“邪教”的圈套里，这就等于把灵魂交给魔鬼。就是为了防止“邪教”的复辟，基督教会才想尽一切方法，去禁止世俗文化教育的活动。当然，这背后的根本理由还在巩固神权，即教会的封建统治的思想基础。

基督教会仇视一般文化教育活动，特别是文学和艺术。假如反对文学和艺术的论调也算是文艺理论，基督教会也就有一套文艺理论。基督教会攻击文艺的理由和柏拉图所提出的大致相同，就是文艺是虚构，是说谎，给人的不是真理；并且挑拨情欲，伤风败俗。早期基督教神父特尔屠良（Tertullianus，160—230）说得很清楚：“真理的主宰痛恨一切虚伪，把一切不真实的或伪造的东西都看作邪淫。”所谓“不真实的或伪造的东西”指的正是文艺。他认为《圣经》和神父们的讲道录才“不是艺术的勾当而是大道至理”。人们有这个就够了，无用外求。就文艺的道德影响来说，基督教会除掉重复柏拉图所提的题材淫荡、亵渎神圣、伤风败俗以外，还有它的特别的理由。文艺是感官的享受，所满足的还是一种肉体的要求，所以本身就是种罪孽；它打动情感，也妨碍基督教所要求的心

地平静、凝神默想和默祷。圣·奥古斯丁在《忏悔录》里追述他早年酷爱荷马和维吉尔的史诗中一些描写爱情的部分，痛自追悔，仿佛这就是犯了滔天罪行。从此可知，当时虔诚的基督教徒是从心坎里厌恶世俗文艺的。

基督教会史里有几次镇压文艺活动的运动。例如在第四世纪，狄奥多西(Theodosius)大帝在罗马帝国东部发动了一次声势浩大的镇压“邪教”的运动，把境内所有的希腊罗马的庙宇建筑以及雕刻图画等文物遗迹都毁灭掉。另一个镇压文艺运动是破坏偶像运动。从宗教宣传观点出发，基督教会也想利用文艺来为宗教服务，但总是把它严格局限在宗教范围之内，例如图画雕刻的题材总不出《圣经》故事的范围，音乐和诗歌只限于对上帝的颂赞。有些神父对这样利用文艺来宣传宗教，也表示怀疑和反对。在第六世纪，法国马赛区的主教下令销毁他的教区里所有的圣像。这事闹到教皇格列高里(Gregory)那里，教皇为神像辩护，说读书人可以从文字理解教义，不识字的广大群众只能从图像去理解教义，不能把崇拜圣母、耶稣和圣徒们的图像看作一般的偶像崇拜。由于这位教皇的影响，宗教性的文艺在西教会里才得维持下去。在东教会里问题不是这样容易解决了的。“销毁偶像运动”进行了一百余年之久(726 至 842 年)。在七五四年君士坦丁宗教会议里曾正式通过决议说，“基督在他的光荣化的人身中，虽然不是无形体的，却提升到超越感性事物的一切局限和缺陷，所以决不能通过人的艺术，按照一般人身的类比，用形象把基督表现出来”，因此，决议最后宣布，凡是用图形去表现基督和圣徒的人一律开除教籍。这个决议到九世纪中叶以后才失效。以上这些事例都充分说明基督教会对文艺的仇视和摧残。

四　圣·奥古斯丁和圣·托马斯的美学思想

尽管基督教对文艺是仇视的，它所传播的区域是希腊罗马古典文化植根很深的区域，而且它本身也还要利用文艺为宗教服务，它就不能不有一套文艺理论和美学思想，来抵制古典的“邪教”的文艺理论和美学思想，并且为它所利用的宗教性的文艺作辩护。当时所谓“经院派”学者都属僧侣阶级，对一切问题都是从宗教的角度去看，所以把一切学问都看成神学中的个别部门，美学也是如此。在这方面，他们对于希腊罗马的“邪教”思想毕竟有所继承，那就是把普洛丁的新柏拉图主义附会到基督教的神学上去。从圣·奥古斯丁到圣·托马斯，中世纪欧洲有一股始终一贯的美学思潮，就是把美看成上帝的一种属性，上帝代替了柏拉图的“理式”。上帝就是最高的美，是一切感性事物（包括自然和艺术）的美的最后根源。通过感性事物的美，人可以观照或体会到上帝的美。从有限美见出无限美，有限美只是到无限美的阶梯，它本身并没有独立的价值。在美的自然事物与艺术作品之中，经院派学者一般是看重前者而鄙视后者，因为前者是神所创造的而后者只是人所创造的。“人造的”就含有“虚构的”、“不真实的”意味。虔诚的教徒们要“从上帝的作品中去赞美上帝”。因此，中世纪的美学并不以文艺为主要对象。这是中世纪美学的总的情况，现在就两个主要代表的美学思想分述如下：

（一）圣·奥古斯丁

圣·奥古斯丁（St. Augustine，354—430）在还未皈依基督教以前，对希腊罗马古典文学有相当深刻的研究，当过文学和修辞学教师，并且还写过一部美学专著，题为《论美与适合》，手稿在当时就

已失传。皈依基督教后，他一方面钻研基督教经典，一方面仍继续研究他早年所爱好的柏拉图。他的美学言论大半见于他的神学著作和《忏悔录》。

圣·奥古斯丁给一般美所下的定义是“整一”或“和谐”，给物体美所下的定义是“各部分的适当比例，再加上一种悦目的颜色”。前一个定义来自亚理斯多德，后一个定义来自西塞罗，在字面上都只涉及形式。但是这些侧重形式的老定义在圣·奥古斯丁的思想里是和中世纪神学结合在一起的。无论在自然中还是在艺术中，使人感到愉快的那种整一或和谐并非对象本身的一种属性，而是上帝在对象上面所打下的烙印。上帝本身就是整一，他把自己的性质印到他所创造的事物上去，使它尽量反映出他自己的整一。有限事物是可分裂的，杂多的，在努力反映上帝的整一时，就只能在杂多中见出整一，这就是和谐。和谐之所以美，就因为它代表有限事物所能达到的最近于上帝的那种整一。但是由于与杂多混合，比起上帝的整一，它究竟还是不纯粹不完善的。从此可见，圣·奥古斯丁关于无限美（最高美，绝对美）与有限美（感性事物的美，相对美）的分别的看法基本上还是柏拉图的看法（感性事物的美只是理式美的影子）。

通过柏拉图，圣·奥古斯丁还接受了毕达哥拉斯学派神秘主义的影响，把数加以绝对化和神秘化。现实世界仿佛是由上帝按照数学原则创造出来的，所以才显出整一、和谐与秩序。他说：“数始于一，数以等同和类似而美，数与秩序不可分。”人体的匀称，动物四肢的平衡，乃至地水风火的体积和运动都由数在统辖着。美的基本要素也就是数，因为它就是整一。他又说：“理智转向眼所见境，转向天和地，见出这世界中悦目的是美，在美里见出图形，在图形里见出尺度，在尺度里见出数。”这种从数量关系上找美的想法，上承毕达哥拉斯学派的黄金分割说，下开达·芬奇、米开朗琪

罗以及霍加斯诸艺术大师对于美的线形所求出的数量公式，以及斐西纳和实验美学派对于美的形象所进行的试验和测量，在美学发展中一直是很有影响的。它的基本出发点是形式主义。

圣·奥古斯丁还提出丑的问题。有限世界在本质上虽是杂多的，却具有上帝所赋与的整一或和谐。丑的事物（包括罪恶在内）在这和谐整体里占什么地位呢？圣·奥古斯丁认为美虽有绝对的而丑却没有绝对的。丑都是相对的，孤立地看是丑，但在整体中却由反称而烘托出整体的美，有如造形艺术中阴阳向背所产生的反称效果。这就是说，丑是形成美的一种因素。因此，丑在美学中不是一种消极的而是一种积极的范畴。圣·奥古斯丁还指出一个人能否从差异部分的统一中见出和谐，要看他的资禀和修养何如。要有合拍的心灵，才能认识到整体的和谐；否则只见到各个孤立的不同的部分，见不出整体及其和谐，就觉得某些部分丑，甚至全体都丑。圣·奥古斯丁打过这样的比喻：

> 在我们看来，宇宙中万事万物仿佛是混乱的。这正如我们如果站在一座房子的拐角，象一座雕像一样，就看不出这整座房子的美。再如一个士兵也不懂得全军的部署，在一首诗里，一个富于生命和情感的音节也见不出全诗的美，尽管这音节本身有助于造成全诗的美。

在和谐的整体中，丑的部分有助于造成和谐或美，也是如此；单从丑的局部看，就看不出美而只看出丑。这里丑在整体美里是作为被克服而纳到统一体里的一个对立面来理解的。在运用“寓杂多于整一”的原则来解释丑时，圣·奥古斯丁表现出一些朴素的辩证思想。同时，这里也可以见出他维护反动的封建统治的企图，把丑恶的东西说成美好的东西所赖以形成的条件，叫人接受它而不去

消除它。后来理性派哲学家莱布尼兹和沃尔夫等也有类似的想法，并且认为丑恶烘托出美好，是上帝那位钟表匠的明智的安排。

(二)圣·托马斯·阿奎那

圣·托马斯·阿奎那(St. Thomas Aquinas，1226—1274)是基督教会公认的中世纪最大的一位神学家。他的美学思想散见于他的《神学大全》。他的基本出发点是和圣·奥古斯丁一致的，也是把普洛丁的新柏拉图主义附会到神学上去，不过他同时也接受了亚理斯多德的影响。

我们最好把《神学大全》中有关美学的几段关键性的言论译出，然后从这些言论中分析出他的美学观点[①]：

> 美有三个因素。第一是一种完整或完美；凡是不完整的东西就是丑的；其次是适当的比例或和谐；第三是鲜明，所以着色鲜明的东西是公认为美的。

> 人体美在于四肢五官的端正匀称，再加上鲜明的色泽。

> 美与善是不可分割的，因为二者都以形式为基础；因此，人们通常把善的东西也称赞为美的。但是美与善毕竟有区别，因为善涉及欲念，是人都对它起欲念的对象，所以善是作为一种目的来看待的；所谓欲念就是迫向某目的的冲动。美却只涉及认识功能，因为凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的。所以美在于适当的比例。感官之所以喜爱比例适

① 以下这些段落是从《神学大全》各章中选出的。

当的事物,是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身。感觉是一种对应,每种认识能力也都是如此。认识须通过吸收,而所吸收进来的是形式,所以严格地说,美属于形式因的范畴①。

美与善一致,但是仍有区别。因为善是“一切事物都对它起欲念的对象”,从这个定义可以看出:善应使欲念得到满足。但是根据美的定义,见到美或认识到美,这见或认识本身就可以使人满足。因此,与美关系最密切的感官是视觉和听觉,都是与认识关系最密切的为理智服务的感官。我们只说景象美或声音美,却不把美这个形容词加在其他感官(例如味觉和嗅觉)的对象上去。从此可见,美向我们的认识功能所提供的是一种见出秩序的东西,一种在善之外和善之上的东西。总之,凡是只为满足欲念的东西叫做善,凡是单凭认识到就立刻使人愉快的东西就叫做美。

这几段话里有几点值得特别注意:

第一,“凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫做美的”。这个定义指出美是通过感官来接受的,美的东西是感性的,美感活动是直接的,不假思索的,也就是说,只涉及形式而不涉及内容意义的。这种强调美的感性和直接性的观点在后来康德和克罗齐的主观唯心主义美学里得到进一步的发展。它就是美只关形式不沾概念说与艺术即直觉说的萌芽。

第二,在指出美与善一致的同时,圣·托马斯又指出美与善毕

---

① “形式”在经院派的术语里有时指形式所由造成的道理。“形式因”是亚理斯多德所用的名词,见第三章。

竟有分别，这分别就在于善是欲念的对象，欲念所追求的目的不是立即可以达到的；美是认识的对象，一认识到，就立刻使美感得到满足。对于对象并不起欲念，这也就是说，美没有什么外在的间接的实用的目的。这样把美与善的区分归结为带不带欲念和有没有外在目的的区分，对后来唯心主义美学的发展也很有影响，这就是康德的"审美判断的二律背反"说的萌芽，康德也认为美不关欲念，无外在目的。

第三，圣·托马斯在各种感官之中只承认视觉和听觉为审美的感官，其理由有二：第一，视觉与听觉"与认识关系最密切"，是"为理智服务的"，而审美首先是认识活动。其他感官如味觉嗅觉等所得到的快感等则主要是欲念的满足，生理方面的动物性的反应。其次，"美属于形式因的范畴"，形式只能通过视觉和听觉去察觉。这种看法的重要性有两点：它是寻找美感与一般快感的分别的一个最早的尝试；而且确定视觉和听觉为专门的审美感官，这对后来美学的发展也起了一些影响，例如达·芬奇认为视觉更高于听觉，因此断定绘画（通过视觉）更高于诗歌音乐（通过听觉），莱辛根据视觉和听觉的分别来确定绘画与诗歌的界限。

第四，最突出的是圣·托马斯的形式主义的观点几乎与圣·奥古斯丁的完全一致。他所指出的美的三个因素：完整、和谐与鲜明都是形式的因素，所以他说"美属于形式因的范畴"。中世纪经院派学者们谈到美，大半都认为美只在形式上，很少有人结合到内容意义来讨论美。在这一点上，康德在《美的分析》中也是与中世纪经院派学者一致的。此外，康德的在美感中"各种官能和谐地发挥作用"的说法在圣·托马斯的美学观点里也已有萌芽。"感官喜爱比例适当的事物，是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身"，这就是说，美的事物和感官本身相应，所以合拍。

第五，在美的三个因素之中，完整与和谐是从希腊以来美学家

们一向就着重的，圣·托马斯结合到西塞罗和圣·奥古斯丁所提到的颜色，另提出“鲜明”一个概念（他用了许多同义词，如“光辉”、“光芒”、“照耀”、“闪烁”之类）。在运用这个概念中，他把美归结为神的特性。他给“鲜明”所下的定义是：

> 一件东西（艺术品或自然事物）的形式放射出光辉来，使它的完美和秩序的全部丰富性都呈现于心灵。

这种光辉是从哪里来的呢？按照基督教的教义，上帝是“活的光辉”，世间美的事物的光辉就是这种“活的光辉”的反映，所以人从事物的有限美可以隐约窥见上帝的绝对美。

圣·托马斯集中世纪基督教神学的大成，也是经院派哲学的殿军，上承新柏拉图派的神秘主义，下启康德的主观唯心主义的和形式主义的美学。他的重要性是不可忽视的。他的美学思想正如他的政治思想一样，以维护天主教会的反动的封建统治为主要目的，所以在帝国主义时代，它仍然可利用来作为维护法西斯统治的思想武器。以玛里坦（Maritain）的《艺术与经院哲学》一书为代表的新托马斯主义美学在法意美英等国还有相当广大的市场，便是一个明证。

五　中世纪民间文艺对封建制度与教会统治的反抗

尽管基督教会仇视文艺，竭力阻止人民从事文艺活动，人民对文艺的自然要求毕竟是阻止不住的。中世纪在艺术上最大的成就要算建筑，主要的是散布在欧洲各国的大教寺。这些建筑由早期的罗马式发展成为十一世纪以后的哥特式，达到了西方建筑的高峰。随着大教寺建筑的发展，一些相关的艺术如雕刻、壁画、版画、

着色玻璃、镶嵌图案等也都逐渐繁荣起来，为文艺复兴时代的光辉灿烂的艺术打下了基础。这些艺术虽然仍是为宗教服务的，却是当时劳动人民的艺术天才和辛勤劳动的成果。当时各门艺术家都是基尔特或职业行会的成员，是用工人的身份参加各种艺术创作的。他们对宗教并不存多大的幻想，所以他们的作品在精神和风格上能超越宗教所限定的范围，表现出对现世美好事物的爱好。例如许多圣母画像的杰作之所以能动人，与其说是由于宗教的涵义，毋宁说是由于充分表现出女性美，事实上它们大半是用尘世间活的美人为蓝本的。

在文学方面，中世纪民间世俗文学也呈现出一种繁荣的局面，体裁多种，形式千变万化，例如传奇体叙事诗、抒情民歌、叙事民歌、寓言、短篇故事、讽刺小品、宗教剧、谐剧、诗和散文杂糅的抒情故事、隐语、谐谈等等，真是美不胜收。民间世俗文学的作者大半是没有受过文化教育的普通人民，不知道有希腊史诗和悲剧，也不知道有亚理斯多德和贺拉斯，所以他们不受古典传统中陈腐规则的束缚，在作品中能自由表现自己的思想情感。这些民间作品的共同特色在于情感的真挚、想象的丰富（有时不免离奇）和形式的自由（有时不免缺乏比例和谐）。在十八世纪后期，文艺界对于新古典主义的清规戒律和矫揉造作的风格感到厌倦，掀起了一个反抗运动，叫做浪漫运动。这个浪漫运动就是回头向中世纪民间文艺学习的运动，要求情感和想象的自由表现的运动。“浪漫”这个词本身就是从中世纪传奇故事诗（roman）来的。顾名思义，浪漫主义就是中世纪传奇故事诗所表现的精神和风格。十九世纪初期欧洲各国文艺都受到这种精神和风格的深刻影响。“浪漫”这个词在近代欧洲拉丁系统语言里又是“小说”这种新体裁的称号，小说是近代文学的主要形式，也是从中世纪传奇故事诗发展出来的。同时我们还须记得，中世纪官方语言是拉丁语，这是各国基督教会中

通用的语言，但是当时民间文学大半用本地方言创作，由口头流传的，所以它是西方近代各国民族文学的起源。从此可知，中世纪民间文艺对近代欧洲文学影响之大，正不亚于希腊罗马古典文艺。

民间文艺创作在中世纪虽然很繁荣，但是民间诗人和艺术家大半是劳动群众，被剥夺了受文化教育的机会，而且全部精力都耗于生产实践活动，没有足够的条件去进行文艺理论的探讨。不过这并不等于说，他们对于文艺就没有明确的看法。这种看法在他们的作品中就流露出来了。他们对封建制度和基督教会提出了强烈的抗议，对统治阶级的腐败和愚蠢进行了尖锐的讽刺，对劳动人民的英勇和智慧进行了热情的表扬，表现出对现世生活的重视以及对美好事物的爱好，和基督教会所宣扬的来世主义和禁欲主义处于明显的对立。例如英国罗宾汉系统的民歌，德国《列那狐的故事》，法国传奇故事《特里斯丹和绮瑟》和《奥卡森和尼柯莱特》等等都是富于反抗性和现世性的。姑举奥卡森的故事（十三世纪诗和散文杂糅的爱情故事）为例。他笃爱一个回教徒的女俘（当时基督教和回教是死敌）尼柯莱特。按照教会的规矩，他如果不放弃尼柯莱特，就要下地狱。他宣告他宁可下地狱的决定说："到那里去的有金有银，有披貂戴翎的，也有琴师、行吟诗人和国王。我决定和他们结伴，只要我能和我的密友尼柯莱特在一起。"这在中世纪是一个新鲜的勇敢的呼声，它和天主教会所宣扬的一套是完全对立的。这呼声标志着风气的转变，揭示出文艺复兴的曙光了。

六　但丁的文艺思想

但丁（Dante，1265—1321）比圣·托马斯迟生四十岁，是在圣·托马斯所发扬的经院派的神学笼罩一切的学术气氛中生长起

来的;同时他又是意大利文艺复兴运动的先驱,近代第一位最大的诗人①。所以他是中世纪与近代交界线上的人物,他的文艺思想最适宜于用来说明由中世纪到文艺复兴的转变,这也就是由封建社会到资产阶级社会的转变。

但丁生在佛罗伦萨。这在当时意大利是一个工商业发达最早的城市,资产阶级已开始露头角。资产阶级在和教会的封建统治进行斗争之中,是站在代表近代国家的世俗政权一边的。当时有两大政党,拥护教会统治的教皇党和拥护世俗政权的皇帝党。这两党的斗争在佛罗伦萨特别激烈。教皇党最后虽取得胜利,但本身又分裂为黑白两派。在这两派纷争中,但丁被教皇迫令终身流放境外。所以在政治立场上他是反对教皇的。在《神曲》里但丁把这位教皇打下第八层地狱。但丁寄希望于世俗政权,从他的《论君主》一书中也可以见出,但是由于他是两个时代交界线上的人物,就不免有交界线上的人物所常有的矛盾。他在思想上有一半是近代人,也有一半还是中世纪的人。就拿《神曲》为例来说,这部杰作的主题是灵魂的进修历程,看遍地狱中的罪孽和惩罚,到净界得到净化,终于升入天堂,凝神观照那个极乐世界的庄严优美,这些毕竟还是基督教的神学的形象化。但是这部大诗里有很多东西是基督教会不会点头称赞的。基督教会中许多上层领导人如教皇、大主教等等都被他打下地狱了。但丁的地狱和净界的向导是罗马大诗人维吉尔,天堂的向导是他幼年所钟情而后来嫁给别人的一位美丽的女子贝雅特里齐。这岂不是"邪教"与"肉欲"的结合?凭"邪教"和"肉欲"作向导就登了天堂,但丁要置神父于何地呢?《神曲》很明显地表现出新旧两个时代思想的矛盾,而其中主导的方面

---

① 恩格斯说但丁是"中世纪的最后一位诗人,同时又是新时代的最初一位诗人"(《马克思恩格斯选集》第一卷,第249页)。

也显然是新生的东西,即对个性解放的要求与对现世生活的肯定。但丁在流放时期接触到各阶层的人民与上节所说的民间歌颂爱情的诗歌和行吟诗人的作品。正是这些民间文学鼓舞了他大胆地放弃拉丁文而用近代意大利语言,去写近代第一部伟大的民族诗,去创造一种既非戏剧又非史诗的新形式,去运用教会所斥为“邪教”和“亵渎神圣”的题材。

(一)诗为寓言说

但丁的文艺理论主要地见于两部著作:给斯卡拉族的康·格朗德(Can Grande della Scala)呈献《神曲》的《天堂》部分的一封信和《论俗语》。在给康·格朗德的信里他说明《神曲》的意图,特别强调这部诗的寓言的意义:

> 为了把我们所要说的话弄清楚,就要知道这部作品的意义不是单纯的,毋宁说,它有许多意义。第一种意义是单从字面上来的,第二种意义是从文字所指的事物来的;前一种叫做字面的意义,后一种叫做寓言的、精神哲学的或秘奥的意义。为了说明这种处理方式,最好用这几句诗为例:“以色列出了埃及,雅各家离开说异言之民。那时犹大为主的圣所,以色列为他所治理的国度。”①如果单从字面看,这几句诗告诉我们的是在摩西时代,以色列族人出埃及;如果从寓言看,所指的就是基督为人类赎罪;如果从精神哲学的意义看,所指的就是灵魂从罪孽的苦恼转到享受上帝保佑的幸福;如果从秘奥的意义看,所指的就是笃信上帝的灵魂从罪恶的束缚中解放出来,

① 《旧约·诗篇》第一一四篇,用“官话译本”。

达到永恒光荣的自由。这种神秘的意义虽有不同的名称，可以总称为寓言，因为它们都不同于字面的或历史的意义。

从这段引文看，但丁的文艺思想显然还带有中世纪经院派神学的神秘气息和烦琐方法。但是这段引文并不因此而失其重要性，它可以帮助我们了解中世纪关于文艺的一个普遍的看法。这就是认为一切文艺表现和事物形象都是象征性或寓言性的，背后都隐藏着一种秘奥的意义。圣·托马斯把光辉作为神的象征，就是一个例子。中世纪文艺作品中象征或寓言的意味也特别浓厚，这是与宗教神秘主义分不开的。例如在造形艺术之中，牧羊人象征基督或传教士，羊象征基督教徒，三角形象征神的三身一体，蛇象征恶魔之类。天主教神学家们把《圣经》的《旧约》（本来主要是希伯来民族史）看作预示基督降临的寓言。经院派学者们甚至把希腊神话解释成基督教义中某些概念的象征，例如胜利神变成基督教的天使，爱神变成基督教的博爱。但丁所说的诗的四种意义也并不是他的独创，而是中世纪长期以来普遍流行的概念。六世纪罗马教皇格列高里就认为《圣经》有字面的、寓言的和哲理的三种意义。第四种意义，即秘奥的意义，也是在但丁以前就有人加上去的。这四种意义的区分是烦琐的，穿凿附会的，实际上象但丁所指出的，字面的意义以外都可以叫做寓言的意义。寓言或象征是中世纪文艺创作与理论的一个指导原则。就但丁的这一段话看，中世纪文艺创作者所用的思维可以说是寓言思维。寓言思维是一种低级的形象思维，因为感性形象与理性内容本来是分裂开来，而勉强拼凑在一起，感性形象还不一定就能很鲜明地把理性内容显现出来，所以它还带有神秘色彩。黑格尔把东方原始艺术称为象征型，把基督教时代艺术称为浪漫型，其实就中世纪这个阶段来说，说基督教的艺术属于象征型，也许更符合实际些。

但丁说明他写《神曲》的用意说：

> ……从寓言来看全诗，主题就是人凭自由意志去行善行恶，理应受到公道的奖惩。

后来流行的“诗的公道”说（即善恶报应说）在此已初次露面了。但丁认为《神曲》是隶属于哲学的，但是它所隶属的哲学是“属于道德活动或伦理那个范畴的，因为全诗和其中各部分都不是为思辨而设的，而是为可能的行动而设的。如果某些章节的讨论方式是思辨的方式，目的却不在思辨而在实际行动”。认为诗的目的在影响人的实际行动，这个提法是新的、深刻的，比起贺拉斯的教益说更为明确。但丁的实际生活斗争使他明白了文艺的最终目的还是在于实践。但丁虽然相信诗的公道，诗属于伦理哲学，诗的目的在于实际行动，却没有把美和善看作一回事。他主张文艺在内容上要善，在形式上要美。他在《筵席》里说：

> 每一部作品中的善与美是彼此不同，各自分立的。作品的善在于思想，美在于词章雕饰。善与美都是可喜的。这首歌的善应该特别能引起快感。……这首歌的善是不易了解的，我看一般人难免更多地注意到它的美，很少注意到它的善。

这番话把内容和形式对立起来，仿佛美有相当的独立性，但丁的用意是要强调内容的重要，认为内容的善应该引起更大的美感，深怕读者只看到他的《筵席》中歌的美，看不见它的善。

(二)《论俗语》

但丁的最重要的理论著作是《论俗语》。

他所谓"俗语"是指与教会所用的官方语言，即拉丁语相对立的各区域的地方语言。但丁以前的文人学者写作品或论文，一律都用拉丁文，这当然只有垄断文化的僧侣阶级才能看懂。就连《论俗语》这部著作本身，因为是学术性论文，也还是用拉丁文写的。从十一世纪以后，欧洲各地方近代语言逐渐兴起来了，大部分民间文学如传奇故事、抒情民歌、叙事民歌等都开始用各地方民间语言创作（多数还是口头的）。至于用近代语言写象《神曲》那样的严肃的宏伟的诗篇，但丁还是一个首创者。《论俗语》不但是但丁对自己的创作实践的辩护，也不但是要解决运用近代语写诗所引起的问题，分析各地方近代语言的优点和缺点，作出理论性的总结，用以指导一般文艺创作的实践；而且还应该看作他想实现统一意大利和建立意大利民族语言的政治理想中一个重要环节。但丁所面临的问题颇类似我们在五四时代初用白话写诗文时所面临的问题：白话（相当于但丁的"俗语"）是否比文言（相当于社会流行的拉丁语）更适宜于表达思想情感呢？白话应如何提炼，才更适合于用来写文学作品呢？这里第一个问题我们早就解决了，事实证明：只有用白话，才能使文学接近现实生活和接近群众。至于第二个问题，我们还在摸索中，还不能说是解决了，特别是就诗歌来说。因此，但丁的《论俗语》还值得我们参考。

但丁首先提出"俗语"与"文言"的分别，并且肯定了"俗语"的优越性：

> 我们所说的俗语，就是婴儿在开始能辨别字音时，从周围的人们所听惯了的语言，说得更简单一点，也就是我们丝毫不

> 通过规律，从保姆那里所摹仿来的语言。此外我们还有第二种语言，就是罗马人所称的“文言”[①]。这第二种语言希腊人有，其他一些民族也有，但不是所有的民族都有。只有少数人才熟悉这第二种语言，因为要掌握它，就要花很多时间对它进行辛苦的学习。在这两种语言之中，俗语更高尚，因为人类开始运用的就是它；因为全世界人都喜欢用它，尽管各地方的语言和词汇各不相同；因为俗语对于我们是自然的，而文言却应该看成是矫揉造作的。

这样抬高“俗语”，就是要文学更接近自然和接近人民。作为意大利人，但丁最关心的当然是意大利的“俗语”。但是意大利在当时既不是一个统一的国家，也没有一种统一的民族语言，在意大利半岛上各地区有各地区的“俗语”。在这许多种“俗语”之中用哪一种作为标准呢？但丁把理想中的标准叫做“光辉的俗语”。他逐一检查了意大利各地区的“俗语”，认为没有哪一种（连最占优势的中西部塔斯康语[②]在内）够上标准，但是每一种都或多或少也含有标准因素；“在实际上意大利的光辉的俗语属于所有的意大利城市，但是在表面上却不属于任何一个城市”。这就是说，标准语毕竟是理想的，它要借综合各地区俗语的优点才能形成。所以要形成这种理想的“光辉的俗语”，就要把各地区的俗语“放在筛子里去筛”，把不合标准的因素筛去，把合标准的留下。这里我们应该紧记在心，但丁所考虑的是诗的语言，而且他心目中的诗是象他自己的《神

① 原文是 grammactica，照字面看是“语法”，实际上就是“文言”，即不是从听和说学来的，而是从语法规律学来的。对于当时欧洲人民来说，拉丁语已成为这“第二种语言”。

② 但丁自己的佛罗伦萨语属于这一系统。

曲》那样具有严肃内容和崇高风格的诗，所以他主张经过筛而留下来的应该是“宏伟的字”。“只有宏伟的字才配在崇高风格里运用”。在下面一段话里他说明了经过“筛”的过程，哪些应该去掉，哪些应该留下：

> 有些字是孩子气的，有些字是女子气的，有些字是男子气的。在男子气的字之中有些是乡村性的，有些是城市性的。在城市性的字中，有些是经过梳理的，有些是油滑的，有些是粗毛短发的，有些是乱发蓬松的。在这几类的字之中，经过梳理的和粗毛短发的两类就是我们所说的宏壮的字。……所以你应该小心谨慎地把字筛过，把最好的字收集在一起。如果你考虑到光辉的俗语——上文已经说过，这是用俗语写崇高风格的诗时所必须采用的——你就必须只让最高尚的字留在筛子里。……所以你得注意，只让城市性的字之中经过梳理的和粗毛短发的两种字留下，这两种的字才是最高尚的，才是光辉的俗语中的组成部分。

这段话需要作两点说明，第一，依但丁自己的解释，他“筛”字的标准完全看字的声音，例如“经过梳理的字”是“三音节或三音节左右的字，不带气音，不带锐音和昂低音，不带双 Z 音或双 X 音，不要两个流音配搭在一起，不要在闭止音之后紧接上流音——这种字好象带一种甜味脱出说话人的口唇，例如 Amore，donna，Saluta 等”；至于“粗毛短发的字”则是一般不可缺少的单音节字，如前置词、代名词、惊叹词之类，以及为配搭三音节字而造成和谐的词组的多音节字，但丁举的例子之中有十一音节的长字。意大利语言的音乐性本来很强，而但丁作为诗人，更特别重视字的音乐性。他说，“诗不是别的，只是按照音乐的道理去安排成虚构的词章”。因此，他

认为诗是不可翻译的，“人都知道，凡是按照音乐规律来调配成和谐体的作品都不能从一种语言译成另一种语言，而不至完全破坏它的优美与和谐”[1]。但丁这样强调诗的语言的音乐性，是否有些形式主义呢？和近代纯诗派不同，他认为音和义是不可分割的，因为诗要有最好的思想，所以也需要最好的语言。他说，“语言对于思想是一种工具，正如一匹马对于一个军人一样，最好的马才适合最好的军人，最好的语言也才适合最好的思想”。

其次，但丁所要求的诗的语言是经过筛沥的“光辉的俗语”，并不象英国浪漫派诗人华兹华斯（Wordsworth）在《抒情歌谣集序》里所要求的“村俗的语言”或“人们真正用来说话的语言”。他并不认为诗歌是“自然流露的语言”；相反地，他说，“诗和特宜于诗的语言是一种煞费匠心的辛苦的工作”。他主张诗歌应该以从保姆学来的语言为基础，经过筛沥，沥去有“土俗气”的因素，留下“最好的”、“高尚的”因素。他所采取的是城市性的语言，也就是有文化教养的语言。他用来形容他的理想的语言的字眼，除掉“光辉的”以外，还有“中心的”、“宫廷的”和“法庭的”三种。“光辉的”指语言的高尚优美；“中心的”指标准性，没有方言土语的局限性；“宫廷的”指上层阶级所通用的；“法庭的”指准确的，经过权衡斟酌的。但丁要求诗的语言具有这些特点，是否带有封建思想的残余，轻视人民大众的语言，象十七八世纪新古典主义者所要求的那种“高尚的语言”呢？从主张用从保姆学来的语言做基础来看，从他放弃拉丁语而用近代意大利语写《神曲》来看，我们很难说但丁对于人民大众的语言抱有轻视的态度。当时宫廷垄断了文化教养，他要求诗的语言具有“宫廷的”性质，也不过是要求它是见出文化教养的语言。

---

① 参见但丁的《筵席》第一卷第七章。

诗歌和一般文学不仅是运用语言，而且还要起提高语言的作用。每个民族语言的发展总是与文学的发展密切相联系的。在当时意大利语言还在不成熟的草创阶段，要求语言见出文化修养，对于提高语言和建立统一的民族语言，实在是十分必要的。至于十七八世纪新古典主义者所要求的那种“高尚的语言”乃是堂皇典丽、矫揉造作的与人民语言有很大距离的“文言”，而这种“文言”正是但丁认为比不上“俗语”高尚的。这两种“高尚的语言”称呼虽同，实质却迥不相同。

但丁在《论俗语》里所侧重的是词汇问题，但是也顺带地讲到诗的题材、音律和风格的问题。他认为严肃的诗（他用“严肃的”这一词和用“悲剧的”这一词是同义的，都指题材重大与风格崇高）应有严肃的题材，而严肃的题材不外三类，他用三个拉丁字来标出这三类的性质，即 salus（安全），这是有关国家安全，如战争、和平以及带有爱国主义性质的题材；venus（爱情），这是西方诗歌中一种普遍的传统的题材；以及 virtus（优良品质，才德），这是有关认识和实践的卓越的品质和能力的题材。这些“严肃的题材如果用相应的宏伟的韵律、崇高的文体和优美的词汇表现出来，我们就显得是在用悲剧的风格”。他把风格分为四种：一、“平板无味的”，即枯燥的陈述；二、“仅仅有味的”，即仅做到文法正确；三、“有味而有风韵的”，即见出修辞手段；四、“有味的，有风韵的而且是崇高的”，即伟大作家所特具的风格。这最后一种是但丁所认为最理想的。但丁讨论词汇和风格时，主要是从诗歌着眼，但是他认为“光辉的俗语”也适用于散文。因为散文总是要向诗学习，诗总是先于散文，所以他只讨论诗。

语言的问题是中世纪末期和文艺复兴时期欧洲各民族开始用近代地方语言写文学作品时所面临的一个普遍的重要的问题。当时创作家和理论家们都对这个问题特别关心。在《论俗语》出版

(1529年但丁死后)之后二十年(1549年),法国近代文学奠基人之一约瓦辛·杜·伯勒(Joachin du Belly),也许在但丁的影响之下,写成了他的《法兰西语言的维护和光辉化》[1],也是为用近代法文写诗辩护,并且讨论如何使法文日趋完善。他所要解决的问题和所提出的解决的办法与但丁的基本类似,只是杜·伯勒处在人文主义和古典主义影响较大的历史阶段,特别强调向希腊拉丁借鉴。这两部辩护地方语言的书不但对于意大利语言和法兰西语言的统一,而且对于欧洲其他各种民族语言的形成和发展,都有很大的影响。

① "光辉化"即提高。

第六章　文艺复兴时代：薄伽丘、达·芬奇和卡斯特尔韦特罗等

一　文化历史背景

文艺复兴是中世纪转入近代的枢纽。西方从此摆脱了中世纪封建制度和教会神权统治的束缚，逐渐得到了生产力的解放和精神的解放。在经济上，资本的原始积累，工商业的发达以及新兴资产阶级势力的日渐发展，都替近代资本主义社会打下了基础。在精神文化方面，自然科学的发展，唯物主义哲学日渐抬头，文艺的世俗化与对古典的继承，都标志着这时代的欧洲文化达到了希腊以后的第二个高峰。它发源于意大利，逐渐向北传播，终于席卷全欧。在北方各国，它演变成为宗教改革或新教运动。它极盛于十

六世纪，但是在十三四世纪就已在意大利酝酿。但丁、彼特拉克和薄伽丘三位意大利文学奠基人都是文艺复兴运动的先驱。文艺复兴的影响在后来每一个政治运动和文化运动中都可以见出，至今还可以说是活着的。

顾名思义，文艺复兴就是希腊罗马古典文艺的再生。但是这个名称并不足以包括这个伟大运动的全面。首先它不只是意识形态的转变，更加重要的是社会经济基础的转变，也就是封建势力的削弱和资本主义生产方式和生产关系的建立。对于这个重大的历史转变，马克思和恩格斯在《共产党宣言》里以及恩格斯在《自然辩证法》的导言里都作过扼要的分析。它的原因是极其复杂的，主要的是十字军东征以后东西交通网的广泛建立以及航海的探险与许多重要的地理发现。从经济方面来说，这些活动和成就替欧洲人开辟了市场和殖民地以及原料和资本的来源，从而在物质上促进了工商业的发展，加强了资产阶级的地位和势力。从精神文化方面来说，这些活动和成就打破了欧洲过去闭关自守的状态，扩大了西方人的眼界，破除了他们的迷信，提高了他们的好奇心和进取的斗志。从此他们要求脱离中世纪的愚昧和落后状态，发挥固有的智慧，去从生产斗争和阶级斗争中改变他们的现状。

当时欧洲人接触到一些水平较高的文化，特别是阿拉伯、印度和中国的文化，因而吸收了外来文化中许多有用的东西。单以中国为例来说，中国对于西方文艺复兴运动起过深刻的影响。马可·波罗到中国游历（十三世纪，元朝初期）后所写的游记激发了哥伦布从西路航海到东方的壮志，从而发现美洲的新大陆。当时中国的罗盘（指南针）已传到西方，引起了航海术上的革命，许多航海探险和地理发现（包括哥伦布发现新大陆在内）都是借指南针来测定航行路线的。其次是中国的火药制造术经过阿拉伯人传到西方，引起了军事上的革命，欧洲资产阶级就是利用这种新式武器去

击败主要靠骑射的封建骑士军队的。第三是中国的造纸术(可能印刷术也要算上)传到西方,引起了教育和文化宣传上的革命。过去西方书籍都是用手抄在皮革上,所以文化只能垄断在少数统治阶级(僧侣)手里;有了纸张和印刷,书籍就可以大量地向广大人民开放,使他们获得教育和文化知识。这只是就中国一个例子来说,当然文艺复兴所受到的外来影响不限于中国。从此也可以见出,把文艺复兴只看作希腊罗马古典的再生是很不全面的。

文艺复兴在西文的解释一般是"古典学术的再生",而汉语中习惯译词把"文艺"代替了"学术",也很容易引起误解。文艺复兴运动在精神文化方面的表现,首先还不能说是只在文艺方面,而是在自然科学方面。象恩格斯在《自然辩证法》里所指出的,近代自然科学是从文艺复兴"这样一个伟大的时代算起"的。这时代的自然科学的伟大成就,恩格斯也已详加阐述。这种成就当然要首先归功于生产力的发展。象在任何时代一样,生产力的发展都需要有相适应的科学技术。这需要在当时之所以得到满足,外来科学文化的刺激和启发以及希腊科学方法与观点的继承和发扬也都起了很大的作用。与中世纪的神学相对立,自然科学在西方也还是属于"古典学术"的传统。恩格斯指出当时自然科学的一些伟大成就"本身便是彻底革命的",这不仅因为它们促进了新兴资产阶级所需要的生产力的解放,也因为它们动摇了基督教的神学基础,促进了精神的解放。

精神的解放很明显地表现于这时期的哲学思想。由于面临着反封建反教会斗争的任务,由于密切联系到自然科学的新成就,文艺复兴时代的哲学在中世纪神学长期统治之后,开始恢复它的世俗性和科学性。唯物主义日渐占优势,无神论也开始在酝酿。对自然的观察与实验代替了经院派的烦琐思辨;感性认识得到了空前的重视,归纳逻辑打破了演绎逻辑的垄断;因果律代替了目的论

（天意安排说）；理性代替了对权威的盲目崇拜，精神解放了，人的地位提高了。人开始感觉到自己的尊严与无限发展的潜能。因此，他把个性自由、理性至上和人性的全面发展悬为自己的生活理想，带着蓬勃的朝气向各方面去探索，去扩张。

这个生活理想实质上就是“人道主义”。文艺复兴这个概念和人道主义是分不开的。西文“人道主义”（humanism）这一词有两个主要的涵义。就它的原始的也是较窄狭的涵义来说，它代表希腊罗马古典学术的研究，所以也有人把它译为“人文主义”。从十一世纪以后，在僧侣学校以外，世俗学校也开始建立了。僧侣学校原来只讲神学，世俗学校初建立时，在“神学科”（studio divina）以外，添设了“人文学科”（studio humana），它的内容就是希腊罗马传下来的各种世俗性的古典学术，包括文艺和自然科学在内。所以“人文学科”原是与“神学科”相对立的。在欧洲一些古老的大学里，古典科目到现在还叫做“人文学科”，历史家们把文艺复兴时代的学者一概称为“人文主义者”，指的就是他们是古典学术的研究者和倡导者。其次，与这个意义密切相联系的是与基督教的神权说相对立的古典文化中所表现的人为一切中心的精神。就这个意义说，有人把 humanism 译为“人本主义”或“人道主义”，人本主义所否定的是神权中心以及其附带的来世主义和禁欲主义，所肯定的就是上文所说的那种要求个性自由、理性至上和人的全面发展的生活理想。这个意义在两个意义之中是较重要的。在文艺复兴时代，人道主义的基本社会内容是反封建反教会的斗争以及新兴资产阶级的自由发展的要求，所以它是进步的。但是人道主义者所代表的毕竟只是新兴资产阶级的利益，他们所号召的个性自由、理性至上和人的全面发展，毕竟还只是为本阶级服务。资产阶级的思想基础是个人主义，这种个人主义其实也就是人道主义的主要组成部分。此外，封建思想与神权思想的残余也并没有彻底肃清，

他们的反封建反教会的斗争大半还是在宗教的旗帜之下进行的。所以这时期的哲学思想还不可能是彻底的唯物主义与无神论。

由于个性的解放,由于资本主义的分工方式还未形成,个人的才能有可能同时在多方面发展,文艺复兴就成为恩格斯所说的"巨人时代"。恩格斯举了达·芬奇为例。达·芬奇"不仅是大画家,并且是大数学家、力学家和工程师,他在物理学各种不同的部分都有重要的发现"。他设计过纺织机,兴修过水利工程和军事工程,研究过解剖学和透视学,并且设计过飞机和降落伞。他在笔记里详细记录了他在多方面的经验和体会,充分体现了当时新兴资产阶级的个性全面发展的理想和勇于进取的精神。当时许多"巨人"的伟大成就是与这种新的理想和精神分不开的。

二　文艺复兴时代意大利的领导地位

文艺复兴虽然是全欧的运动,它的发源地和主要的活动场所却在意大利。意大利之所以成为文艺复兴运动的领导者,主要的原因在于资产阶级在意大利最早登上历史舞台。马克思在《资本论》里曾指出,在意大利"资本主义生产发展最早"。意大利在当时虽然还是许多独立的小城邦的集体,还没有形成统一的国家,但是由于它把握着地中海以及海上的交通和贸易,工商业就迅速发展起来,使意大利成为当时欧洲最富庶最先进的地区,工商业和银行业都占欧洲的第一位。当时意大利经济最发达的是北部三个共和政体的较大城邦:经营海上航业和商业的威尼斯和热内亚以及经营工业和银行业的佛罗伦萨。当时意大利的文艺活动乃至一般文化活动也主要在北部,特别是佛罗伦萨。

新的经济基础需要新的上层建筑和意识形态为它服务,所以新兴的意大利资产阶级一开始就努力发展新文化,以便粉碎封建

统治和教会权威,促进资本主义的发展。摆在他们面前的捷径是接受古典文化遗产。在这方面意大利有特别的便利条件。第一,意大利是古罗马的直接继承者,罗马文化就是意大利民族的文化,拉丁语就是意大利各区语言的祖先。从中世纪后期世俗性的学校建立以后,维吉尔、西塞罗、贺拉斯这一系列的拉丁诗人和作家的作品一直是意大利人的文化教养中的主要部分。十五六世纪在罗马废墟中发掘出来的古代雕刻杰作变成了意大利人有目共睹的典范。其次,意大利在古代是"大希腊"的一部分,希腊文化的影响一直是绵延不绝的,我们已经说过,尽管中世纪基督教会仇视希腊文化,中世纪两位最大的经院派学者,圣·奥古斯丁和圣·托马斯,都受到过希腊哲学的深刻影响。自从一四五三年伊斯兰教徒攻陷君士坦丁,消灭了东罗马帝国(罗马时代保存希腊文化较多的地区),那里的大批希腊古典学者携带了书籍,流亡到意大利去避难,因而促进了意大利原已早在进行的希腊古典的研究。在佛罗伦萨以工商业起家的新贵族麦迪契家族中的罗冉佐在十五世纪建立了一个"柏拉图学园",来提倡希腊古典的研究。从此可见,"古典学问的再生"发生于意大利,一方面是由于历史的渊源,一方面是由于得到新兴资产阶级的大力提倡。

近代西方各民族之中,文艺发达最早的也要数意大利。在文学方面,但丁、彼特拉克和薄伽丘都用近代语言创造了伟大的新型的作品,不仅奠定了近代意大利民族文学的基础,对于欧洲其他各国民族文学的建立,也起了鼓舞和典范的作用。阿里奥斯托(《疯狂的罗兰》)和塔索(《被解放的耶路撒冷》)继承和发扬中世纪传奇体诗的传统,不仅扩大了欧洲人长期囿于史诗和悲剧两个传统类型的叙事诗观念,而且还直接影响到近代的小说。在艺术方面,意大利在文艺复兴时代的成就更为卓越。造形艺术自从中世纪为教会服务以来,在意大利已有悠久的传统,到了文艺复兴时代,在米开朗琪罗、

雷阿那多·达·芬奇和拉斐尔这一系列大师手里，它就达到了西方造形艺术在古希腊以后的第二次高峰；而单就绘画来说，则达到了欧洲的第一次高峰。从此可见，在文艺理论和美学思想方面，文艺复兴时代的意大利是有丰富的卓越的文艺创作实践做基础的。

由于上述的一些原因，意大利成为文艺复兴运动的领导者。当时各国的文艺理论和美学思想在基调上都是跟着意大利走的。所以掌握了意大利的文艺理论和美学思想的情况，其他各国的也就不难理解。

三　意大利的文艺理论和美学思想

在文艺复兴的萌芽阶段，意大利人文主义者所面临的任务首先是针对着中世纪基督教会对文艺的攻击和摧残，为文艺进行辩护。由于他们还没有完全摆脱封建思想和神学的束缚，他们的反封建反教会的斗争大半还是在宗教旗帜之下进行的。但丁在给康·格朗德的信里（见第五章）所提到的诗的寓言意义，就已经是从宗教观点为诗辩护。接着薄伽丘在《神谱》和《但丁传》里以及彼特拉克在给他的兄弟癸那多的信里都重复了但丁的论调。他们都承认诗要用虚构，但是虚构不是为了说谎，而是"要把实在的真理隐藏在虚构这幅障面纱后面"，"虚构所产生的美能吸引哲学论证和辞令说服所不能吸引的人们"。他们向为了保卫神学而攻击诗的教会说，"诗和神学可以说是一回事"，"神学实在就是诗，关于上帝的诗"。不能指责虚构，《圣经》里就可以找到无数诗的虚构的事例。"福音里基督所说的故事不正是都有言外之意吗？或则用术

语来说，不正是寓言吗？寓言是一切诗的经纬。”①

意大利文艺复兴运动巨大先驱者关于诗即寓言亦即神学的看法，简直如同从一鼻孔出气。教会说，神学才是真理，诗只是说谎，所以和神学是对立的，应该排斥。人文主义者辩护说，神学本身也就是诗，诗也就是神学，因为它们都是寓言，都把真理隐藏在障面纱后面。所以不应该为神学而排斥诗。这种论调一方面向教会表示对立，另一方面还是用宗教作为诗的护身符，毕竟还是羞羞答答，不是理直气壮的。

随着文艺复兴运动的进展，到了十五六世纪，意大利文艺理论家们就逐渐脱离宗教的圈套，从文艺反映现实的本质和文艺的教育与娱乐的功用之类根本理由，来为文艺辩护，而且还就文艺的其他重要问题进行独立的思考和科学的探讨。讨论的范围日渐扩大了，思路也日渐加深了。这个转变主要有三个原因。第一，工商业日益发展，资产阶级的地位日益巩固，因而反封建反教会的斗争也就日渐可以取更公开的更尖锐的形式了。其次，自然科学日益发展，给人文主义者带来理性和经验两大武器，一切都要受理性和经验的考验，过去所崇敬的迷信和权威就日渐站不住脚了。第三，对希腊罗马古典的研究到十五六世纪才达到了高潮，柏拉图、亚理斯多德和贺拉斯的影响，特别是亚理斯多德的《诗学》的影响，在日益上升，意大利人文主义者受到了这些古代思想家的启发，日渐注意到古代文艺论著中所曾讨论过的一些文艺的基本问题，并且结合到当时的文艺创作实践，根据理性和经验的标准，去就那些基本问题进行独立的思考和自由的讨论。这些原因都促使意大利文艺思想朝着新的方向迈进。

---

① 彼特拉克给癸那多的信。

文艺复兴虽说是“巨人时代”,但在美学和文艺理论方面,“巨人”却不很多,不象从希腊到中世纪那样可以选出少数突出的人物就可以代表一个时代。因此,我们的叙述将不能以代表人物为纲,而要以突出的问题为纲,在每个问题下面约略涉及代表人物。关于一些主要问题的研究和争论的情况大致如下:

(一)古典的批判与继承

“文艺复兴”这个名词本身首先就涉及对古典的批判与继承问题。如果单就文艺领域来说,十六世纪意大利的文艺复兴实质上就是新古典主义的萌芽,十七八世纪法英德各国的新古典主义实际上是由意大利开端的。新古典主义在意大利的开端首先要归功于对亚理斯多德的《诗学》的翻译和研究,在十六世纪达到了高潮。在这一个世纪里,在意大利印行的《诗学》的新译本和注释本有十几种之多,贺拉斯的《诗艺》也译成意大利文,至于意大利学者按照《诗学》和《诗艺》的方式所写的论诗专著就不知其数。单就这些书籍的数量来看,就可以见出当时文艺理论工作的活跃以及亚理斯多德和其他古典诗学家的影响的上升。

当时意大利学者对古典的态度有新旧两派之分。早期保守派较多,以维达(Vida)的《诗艺》(1527 年)、屈理什诺(Trissino)的《诗学》(1563 年)、丹尼厄罗(Daniello)的《诗学》(1536 年)、明图尔诺(Minturno)的《诗的艺术》(1564 年)和斯卡里格(Scaliger)的《诗学》(1561 年)等著作为代表。亚理斯多德的《诗学》中几乎每字每句都经过反复的不厌烦的注释和讨论。他们自己的论著也很少越出《诗学》范围一步,所讨论的问题还是史诗、悲剧、情节的整一、人物的高低、哀怜与恐惧的净化、近情近理、诗与历史、诗与哲学之类老问题。贺拉斯的“学习古人”的号召又成为响彻云霄的口头禅。亚理斯多德被斯卡里格捧为“诗艺的永久立法者”,所以他的一些经

验总结性的理论被认为牢不可破的普遍永恒的“规则”。

但是也有一批人强调理性与经验，拒绝盲从古典权威。他们认识到文艺是随时代发展的，老规律不一定能适用于新型作品。喜剧家拉斯卡（Lasca）在他的一部剧本的序文里说过一段很有代表性的话：

> 亚理斯多德和贺拉斯只知道他们的时代，我们的时代却和他们的不相同。我们的风俗习惯、宗教和生活方式都是另样的，所以我们写剧本，也必然要按照不同的方式。

极左派朗底（Ortensio Landi）对当时的保守派极不满，骂他们“竟心甘情愿把牛轭套在自己的颈项上，把亚理斯多德那个蠢畜生捧上宝座，把他的言论当作圣旨”。有些新派虽然也尊重亚理斯多德，但是却不“把他的言论当作圣旨”，在讨论《诗学》时往往独抒己见，表示异议，甚至改变《诗学》的原意，来论证自己的主张，卡斯特尔韦特罗（Castelvetro）的《亚理斯多德〈诗学〉的诠释》就是一个突出的代表。

这些新派理论家大半是从意大利自己的文学作品得到启发的。意大利文学是一种不同于古典的新型文学。例如但丁的《神曲》既非史诗而又非戏剧，彼特拉克的抒情诗是承受民间诗歌影响的，薄伽丘的《十日谈》在希腊罗马也找不到来源，阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》是发扬中世纪传奇体叙事诗传统的。这些新型作品如果拿古典规则来衡量，就会一无是处。究竟是这些新型作品破坏古典规则是错误的呢？还是古典规则本身有问题呢？这是当时争论的一个中心问题。例如《疯狂的罗兰》初问世，就引起一场激烈的争论。保守派批评家如屈理什诺就根据《诗学》来斥责阿里奥斯托，较进步的吉拉尔迪·钦齐奥（Giraldi Cintnio）却为他辩护说：

“亚理斯多德所定的规则只适用于只用单一情节的诗，凡是叙述几个英雄的许多事迹的诗就不能纳到亚理斯多德替写单一情节的诗人们所界定的范围里。”

这场争论实际上已是一种“古今之争”，问题在于古人是否一切优越，今人是否一无可取。当时保守派是拜倒于古典权威膝下的，但是新派却认为意大利文学同样伟大或是更伟大。皮柯（G. Pico）在一五一二年写给邦波（Bembo）的信里说：“我认为我们比古人要伟大”，“如果古人比我们伟大，学他们的步伐也跟不上他们；如果我们比他们伟大，我们放慢步伐来迁就他们，不就显得蹒跚可笑吗？文风是应该随着时代变迁的。”从此可见，在十七世纪法国曾轰动一时的“古今之争”在十六世纪就已在意大利开端了。

在古典继承的问题上，意大利学者的意见不管有多么大的分歧，这个问题对当时文艺思想的活跃却起了很大的促进作用。总的说来，他们是结合当时文艺创作实践，对古典加以批判吸收的。问题当然还没有完全解决，十七世纪法国的古今之争以及十八九世纪之交的古典主义与浪漫主义之争，实际上都是意大利的这场争辩的继续和扩大。

(二)文艺和现实的关系

我们在第五章已经提到，中世纪基督教会攻击文艺的理由基本上还是重复柏拉图控诉诗人的两大罪状：文艺不能显示真理和伤风败俗。对于头一条罪状，十三四世纪的人文主义者已提出辩护，说诗和神学一样是寓言，隐藏着深刻的真理。十五六世纪的人文主义者腔调变了，不设法使诗托庇于神学了。既然说真理是哲学的研究对象（当时哲学还包括科学），如果要论证诗也能显示真理，那就要证明诗和哲学原是一回事。实际上这就是当时学者们所采取的战略。例如瓦尔齐（Varchi）分哲学为两类：一类是以实在

事物为对象的“实在哲学”，包括形而上学、伦理学、物理学之类；另一类是以研究事物和表达事物的思想语言为对象的“理性哲学”，包括逻辑学、辩证法、修辞学、语法学和诗之类。他又说，诗就是一种逻辑，诗人必须同时是逻辑家，逻辑愈精通，诗也就会做得愈好。著名的政治改良主义者莎伏拿罗拉（Savonarola）也发表过同样的见解。大画家达·芬奇认为绘画也是一种哲学：“如果诗所处理的是精神哲学，绘画所处理的就是自然哲学。”从这个观点出发，他断定画比诗更真实，因为诗用的是间接的文字符号，而画却用的是直接的具体形象。这种文艺与哲学或逻辑学同一说当然混淆了形象思维与抽象思维的界限，但同时肯定了文艺的理性和真实性，因而它仍有片面的真理。

文艺复兴时代作者和思想家们一般都坚持“艺术摹仿自然”这个传统的现实主义的观点。在自然科学发展的条件下，他们对于这句老口号却有较新的体会。不象过去人文主义者比文艺为隐藏真理的“障面纱”，他们现在都喜欢比文艺为反映现实的“镜子”[①]。莎士比亚在《哈姆雷特》里劝演员要“拿一面镜子去照自然”，这是人们所熟知的。画家达·芬奇也爱用“镜子”这个比喻。他说：“画家的心应该象一面镜子，经常把所反映事物的色彩摄进来，面前摆着多少事物，就摄取多少形象。”他还劝画家用镜子照所画的事物来检查画是否符合实际事物。因为重视自然，达·芬奇反对脱离自然而去临摹旁人的作品。他说：“画家如果拿旁人的作品做自己的典范，他的画就没有什么价值；如果努力从自然事物学习，他就会得到很好的效果。”他还从意大利画史举例证明绘画的衰落总是在临摹风气很盛的时代，绘画的复兴也总是直接向自然学习的时

① 参见基尔博特和库恩合著的《美学史》第六章。

代。他认为画家应该是“自然的儿子”，如果临摹旁人的摹仿自然的作品，那就变成“自然的孙子”了。他说，“谁能到泉源去汲水，谁就不会从水壶里去取点水喝”。这些话充分显出当时艺术家对于自然的坚定的信念和后来新古典主义者的“摹仿古人就是摹仿自然”的教条是对立的。

但是他们也并不满足于被动摹仿自然，还要求理想化或典型化。十五世纪著名的雕刻家和画家阿尔贝蒂（Alberti）在《论雕刻》里说过这样一段话：

> 雕刻家要做到逼真，就要做到两方面的事：一方面他们所刻画的形象归根到底须尽量象活的东西，就雕像来说，须尽量象人。至于他们是否把苏格拉底、柏拉图之类名人本来形象再现出来，并不重要，只要作品能象一般的人——尽管本来是最著名的人——就够了。另一方面他们须努力再现和刻画的还不仅是一般的人，而是某一个别人的面貌和全体形状，例如凯撒、卡通之类名人处在一定情况中，坐在首长坛上或是向民众集会演讲。

这里要求了三个要点：一、不必象真实人物的本来形象；二、象一般的人；三、再现某个别人“处在一定情况中”的面貌和全体形状。这三点好象是互相矛盾的。其实阿尔贝蒂在这里已隐约见到典型与个性的统一以及艺术须经理想化的道理。拿他的话来检查最好的雕刻作品，就可以见出他的三点抓住了雕刻乃至一般艺术的本质。

达·芬奇也认识到理想化的重要性，他说：“画家应该研究普遍的自然，就眼睛所看到的东西多加思索，要运用组成每一事物的类型的那些优美的部分。用这种办法，他的心就会象一面镜子，真实地反映面前一切，就会变成好象是第二自然。”这段话有两点值

得注意。第一，从对“普遍的自然”的观察和思索，找出事物类型中的优美的部分来运用，这就需要选择和集中，这也就是典型化或理想化。达·芬奇劝画家“每逢到田野里去，须用心去看各种事物，细心看完这一件再去看另一件，把比较有价值的东西选择出来，把这些不同的东西捆在一起”。这里所指的也还是理想化。其次，说艺术家就是“第二自然”，是强调艺术创造的重要。依当时的看法，事物是由自然创造的（自然代替了过去的上帝），艺术不但要摹仿自然事物的形象，还要摹仿自然那样创造事物形象的方法，这就是说，就要按照自然规律来进行创造。就是为了这个目的，达·芬奇辛勤地研究了解剖、透视、配色等有关绘画的科学技术。这两点意思在佛拉卡斯托罗（Fracastoro）的一篇叫做《瑙格吕斯》（Naugerius）的对话里阐明得更清楚：

> 诗人象画家一样，不愿照个别的人原来的样子来描写他，把他的各种缺点也和盘托出，而是在玩索了造物主在创造人时所根据的那种普遍的最高的美的理想之后，按照事物应该有的样子去创造它们①。

“按照事物应该有的样子”，这个提法是亚理斯多德早已提过的。《诗学》在对诗和历史进行比较时所说的诗比历史是更哲学的一段话，是文艺复兴时代诗论家们所经常讨论的一个问题；其次，亚理斯多德对于“原来有的样子”和“应该有的样子”，以及事实的真实与近情近理（逼真）之间所作的分别，对于他们的启发也很大。当时一般论诗著作都经常涉及这些问题，这颇有助于当时对典型化和理想化

---

① 基尔博特、库恩《美学史》第六章引文。

的认识的提高。当时传奇体叙事诗大半还是采用过去的历史题材，这就产生了写历史题材如何才算真实的问题，也就是诗是否应该严格按照史实的问题。亚理斯多德的关于诗与历史的分别所定下的原则帮助他们解决了这个难题。钦齐奥提出的解决办法是这样：

> 历史家有义务只写真正发生过的事，并且按照它们真正发生的样子去写；诗人写事物，并不是按照它们实有的样子，而是按照它们应当有的样子去写，以便教导读者去了解生活。所以尽管诗人所用的材料是古代的，也要使这古代材料适应现时的风俗习惯，要运用一些不符合古时实况而却符合现时实况的事物。

因此，当时传奇体叙事诗的写法不应受到"反历史主义"的指责。

理想化的问题是和想象虚构分不开的。早期人文主义者曾用寓言来辩护想象虚构，现在诗论家们却由于受到了亚理斯多德的启发，从诗的本质和人的心理活动来看待这个问题。例如马佐尼(Mazoni)就设法论证"要达到诗的逼真就要靠想象的能力"，诗人所要求的逼真是"由诗人凭自己的意愿来虚构的"；"适宜于创作的能力是想象的能力"，"决不能是按照事物本质来形成概念的那种理智的能力"；"诗既然依靠想象力，它就要由虚构的想象的东西来组成"。形象思维和抽象思维在这里是分辨得很清楚的。虚构并不等于虚伪，但是虚构所要求的不是事实的真实而是逼真(近情近理，可信)。马佐尼从亚理斯多德所指出的这个分别中见出"诗人和诗的目的都在于把话说得能使人充满着惊奇感，惊奇感的产生是在听众相信他们原来不相信会发生的事情的时候"。马佐尼的这番话还是结合当时现实的，因为惊奇的因素是当时传奇体叙事诗的一个特征。

关于文艺与现实的关系，还有一点值得一提，那就是摹仿的对

象或文艺的题材问题。亚理斯多德原来主要就希腊史诗和悲剧做总结，所以认为诗只“摹仿行动”。文艺复兴时代思想家们根据当时文艺作品的实况，对这个看法表示过怀疑和异议。瓦尔齐认为“行动”应该包括“情绪和心理习惯”，达·芬奇也认为诗涉及精神哲学，要“描绘心的活动”。这样就替彼特拉克所写的那种描写主观心理状态的抒情诗争到了地位，扩大了文艺描写对象的范围。后来佛拉卡斯托罗又进了一步，认为诗的对象不应限于人的行动或人的生活，还应包括自然界一切事物，否则维吉尔只能在史诗里才是诗人，而在描写田园农事的诗里便不是诗人了。这是自然诗的最早的辩护。反对亚理斯多德的帕屈理齐(Patrizzi)在诗的题材问题上更进一步。他提出一个自认为是“普遍的正确的结论”：“凡是科学、技艺，以至历史所包括的一切题材，都是适合于诗的题材，只要那题材是用诗的方式来处理的。”从此可见，在文艺复兴时代理论家们心目中，文艺的题材首先由人的行动推广到人的内心生活，再推广到整个自然界，最后又推广到哲学、科学、技艺和历史方面的一切材料，这就是否认题材有任何范围限制了。这颇近似后来别林斯基的看法。推广了题材的范围，实际上就是推广了文艺的现实基础，所以这是一个重要的进展。

总观以上所述，文艺复兴时代意大利艺术家和文艺理论家大半一方面要求艺术摹仿自然，另一方面也见到艺术要对自然加工，要求理想化与典型化。他们见到虚构不等于虚伪，摹仿不妨碍创造，艺术的真实不等于生活的真实(包括历史的真实)。所以他们的观点基本上是现实主义的。

(三)对艺术技巧的追求

和文艺对现实关系问题密切相联系的是艺术技巧问题。文艺复兴时代的文艺，无论是在实践方面还是在理论方面，重视技巧是

一个特色，而且还可以说，这是西方艺术发展史上一个转折点。我们记得，在古典时代，柏拉图和亚理斯多德都由于轻视匠人的劳动而轻视技巧。在中世纪，手工业者在某些部门也表现出高度的技巧，但是总的来说，那时技巧还是落后的。技巧本来是科学理论知识在具体实践上的运用，所以在科学没有重大发展以前，艺术技巧就很难有重大的转变或改进。意大利绘画在文艺复兴时代之所以能达到欧洲第一次高峰，在很大程度上是科学技术进展的结果。当时一些重要的艺术家都同时是科学家，阿尔贝蒂、达·芬奇和米开朗琪罗都是突出的例子。他们认识到艺术既然是摹仿自然，就要把艺术摆在自然科学的基础上。这句话有两层意义：头一层是对自然本身要有精确的科学的认识，其次是把所认识到的自然逼真地再现出来，在技巧和手法上须有自然科学的理论基础。因此，他们除掉强调艺术家要对自然事物进行精细的观察以外，还孜孜不倦地研究艺术表达方面的科学技巧。与造形艺术密切相关的一些科学，例如解剖学、透视学、配色学等等，在近代都不是由专业的自然科学家而是由一些造形艺术家开始研究起来的。

另一方面，对艺术技巧的重视还和对劳动的态度密切相关，因为技巧是“熟练劳动”方面的事。文艺复兴时代意大利艺术家们不但是些科学家，而且在职业地位上，大半是基尔特或工商业行会中的成员，这就是说，他们在社会上被公认为从事手工业的劳动者。从劳动实践中他们体会到技巧的重要。因此当时有一种流行的美学思想，认为美的高低乃至艺术的高低都要在克服技巧困难上见出，难能才算可贵。这种思想最早表现在薄伽丘的《但丁传》里：

> 经过费力才得到的东西要比不费力就得到的东西较能令人喜爱。一目了然的真理不费力就可以懂，懂了也感到暂时的愉快，但是很快就被遗忘了。要使真理须经费力才可以获

得，因而产生更大的愉快，记得更牢固，诗人才把真理隐藏到从表面看来好象是不真实的东西后面。

“费力”就是花较多较大的劳动，在这里被看成是美感的一个来源。卡斯特尔韦特罗在《亚理斯多德〈诗学〉的诠释》里也认为美感的来源不外两种，一种是题材的新奇，另一种就是处理手法上所显出的难能的技巧。他说：“对艺术的欣赏就是对克服了困难的欣赏。”诗的题材如果完全采用历史上的已成事实，“诗人在运用这种题材时就丝毫不用费力，找到它也显不出诗人的聪明，所以他就不应得到赞赏”。他还认为叙事诗的情节整一本身并非必要，但是把情节安排到显出整一，却是件费力的事，所以能加强美感。

当时资产阶级竞争风气已开始在文艺领域里出现。艺术家们常爱抬高自己所从事的那一门艺术的地位，降低其他门艺术的地位，因而引起很多的争辩。达·芬奇的《画论》大部分是要尊画抑诗。在他以前，阿尔贝蒂也持过类似的主张。他们抬高本行艺术（绘画）的理由之一就是它较难，媒介较难掌握，费力较大。这种从费力大小来衡量艺术高低的看法，说明了文艺复兴时代，艺术家们还多少继承中世纪手工业者的传统，把艺术当作一种生产劳动，还能领略到劳动创造的乐趣与文艺欣赏的密切联系。

这种对技巧的追求，如果不结合到内容，就有堕入形式主义的危险。事实上，文艺复兴时代艺术家们并没有完全摆脱这种危险。从毕达哥拉斯学派起，经过新柏拉图派一直到文艺复兴，西方有一股很顽强的美学思潮，把美片面地摆在形式因素上。就物体美来说，形式因素之中主要的是西塞罗、奥古斯丁诸人所强调的比例。文艺复兴时代艺术家们对技巧的辛勤的探讨主要也是在比例方面。路加·巴契阿里（Luca Pacioli）、阿尔贝蒂、佛朗切斯卡（Piero della Francesca）、达·芬奇、米开朗琪罗、杜勒（A. Dürer）等画家都

有讨论比例的专著。他们苦心钻研，想找出最美的线形和最美的比例，并且用数学公式把它表现出来。例如楚卡罗(F. Zuccaro)规定画女神应以头的长度为标准来定身长的比例，例如天后和圣母的身长应该是头长的八倍，月神的身长应该是头长的九倍之类。西蒙兹(J. A. Symonds)在《米开朗琪罗的传记》里也说"他往往把想象的身躯雕成头长的九倍、十倍乃至十二倍，目的只在把身体各部分组合在一起，寻找出一种在自然形象中找不到的美"。当时对比例的重视从杜勒的言论中可以看得最清楚。杜勒本是德国画家，为了要学意大利的新技巧，特意跑到意大利去留学，后来大部分光阴也是留在意大利工作。他谈到威尼斯画家雅各波(Jacopo)研究比例的工作说："他让我看到他按照比例规律来画男女形象，我如果能把他所说的规律掌握住，我宁愿放弃看一个新王国的机会。"谈到美，他说"美究竟是什么我不知道"，"我不知道美的最后尺度是什么"。但是他认为这个问题可以用数学来解决。"如果通过数学方式，我们就可以把原已存在的美找出来，从而可以更接近完美这个目的。"①从上述这些事例看，形式主义的倾向是很明显的。

在搜寻"最美的线形"、"最美的比例"之类形式之中，当时的艺术家们仿佛隐约感觉到美的形式是一种典型或理想，带有普遍性和规律性。这种感觉还是基于他们对自然科学的信心。他们的缺点在离开具体内容来看问题，把典型和理想机械地片面地看成原已"隐藏"在自然里，如果把它发现出来，定成公式，就可以一劳永逸，让一切艺术家如法炮制。米开朗琪罗就有这种看法。他认为美的形象原已隐藏在顽石里，雕刻家的任务就在把隐藏这美的形象的那部分顽石剜去，使原已存在的美的形象显露出来。这种美学观点与当

---

① 英国康威(Conway)编《杜勒遗著》第245页。

时流行的关于理想化和想象创造的观点就有些互相矛盾了。

总的说来，文艺复兴时代对形式技巧的追求，尽管有它的形式主义的一面，尽管和当时关于想象创造的理论有些矛盾，它毕竟是艺术发展史上的一个进步运动，因为它使艺术技巧结合到自然科学，实际上起了推动西方艺术向前迈进的作用。费力和困难的克服有助于美感的加强，这个把劳动的成功和美感联系起来的思想对美学也是一种可宝贵的新贡献。

(四)文艺的社会功用；文艺的对象是人民大众

针对中世纪基督教会以伤风败俗为理由对文艺所进行的攻击，十五六世纪学者们如丹尼厄罗和斯卡里格等人大半采取贺拉斯的诗寓教训于娱乐、对开发文化有功劳的说法，以及亚理斯多德的净化说，来为文艺进行辩护。明图尔诺似乎受到朗吉弩斯的影响，在教训与娱乐之外，还加上了“感动”。但是当时不同的论调是很多的，并不限于复述古人的旧说。佛拉卡斯托罗认为诗的功用既不在娱乐，因为说它在娱乐便是降低诗；也不在教训，因为教训是历史和哲学的事；而是在摹仿事物的普遍性和理想美，把一种“奇妙的而且几乎神圣的和谐渗透到读者的心灵里”，因而使他感到一种惊心动魄的狂喜。这样说来，诗的功用就只在“感动”了。卡斯特尔韦特罗主张诗只有一个功用，就是娱乐，用不着管教训。他也认为教训是哲学家和科学家的事。他的理由如下：

> ……诗的发明原是专为娱乐和消遣的，而这娱乐和消遣的对象我说是一般没有文化教养的人民大众，他们并不懂得哲学家在研究事物真相时或是职业专家在工作时所用的那种脱离平常人实际经验很远的微妙的推理、分析和论证。……

明确地把娱乐看作诗的唯一目的，这在西方文化思想里还是第一次（尽管作者认为亚理斯多德也把娱乐看成诗的唯一目的，我们在第三章已论证过亚理斯多德的看法并不如此），这就是否定了艺术的思想性和教育功用。资产阶级美学史家和文学批评史家对卡斯特尔韦特罗的这种看法都齐声喝彩，认为这是在文艺功用观点上迈进了一大步。其实这种看法的片面性是很显然的。卡斯特尔韦特罗在当时还未必有"为文艺而文艺"的想法，他不过是从实际情况出发，看到当时多数人所期望于文艺的是娱乐而不是思想教育，诗人和艺术家要想作品受到欢迎，就必须考虑到人民大众的趣味。为了迎合人民大众的趣味，他认为诗宜选用可以令人惊奇的新奇题材，并且要在处理技巧上显出令人惊奇的本领。

文艺对象为人民大众的提法在当时也是新颖的、进步的。它反映出在资产阶级反封建的斗争中，人民群众已经开始显示出他们的力量和影响，文艺家不能不考虑到他们了。塔索尼（Tassoni）在他的《杂想录》里说过一段话，也足以说明这个问题：

> 历史、诗和修辞这三门高贵的艺术都是政治学的各别部门，都依存于政治。历史关系到王侯士绅的教育，诗关系到一般人民的教育，而修辞则关系到律师和谋士的教育①。

塔索尼显然比卡斯特尔韦特罗又进了一步，他不但肯定了"诗关系到一般人民的教育"，而且还见出文艺依存于政治。当时艺术家大半是从人民群众中来的，所以对人民群众一般是重视的。画家阿尔贝蒂曾经说过，艺术之迷失方向，不是在抛开传统的时候，而是

---

① 克罗齐《美学史》第183页引文。

在不以博得全体人民喜爱为目的的时候①。

人民群众的影响还可以从另一事实上见出，这就是不仅是上层统治阶级，一般人民群众也开始在文艺作品中得到表现。前此在西方戏剧中，悲剧和喜剧有严格的界限，悲剧专描写上层人物，喜剧才描写较低下的人物。人们都认为这是由亚理斯多德定下来的规矩，因此悲剧和喜剧不应夹杂在一起，上层人物和一般人民也不应夹杂在一起。十六世纪意大利剧作家瓜里尼(G. Guarini)便有意识地要打破这个框子，首创了田园诗体的悲喜混杂戏《忠实的牧羊人》，在同一场面上反映两个不同阶层的人物，因此遭到保守派的反对。他于是写出《悲喜混杂剧体诗的纲领》一部理论著作，为他所建立的新剧种进行辩护。他还是援引亚理斯多德做护身符，说亚理斯多德固然说过悲剧只写上层人物，喜剧才写一般人民，但是上层人物统治的政体是寡头政体，一般人民统治的政体是民主政体，亚理斯多德曾说过这两种政体的混合就形成共和政体。瓜里尼接着就提出一个问题："如果政治可以使他们(上层阶级和一般人民)混合在一起，为什么诗就不可以这样做呢?"他看不出有什么理由说诗不能这样做，因此他就断定使上层阶级和一般人民出现在同一场面的悲喜混杂剧是合理的，并且认为这种新剧种比单纯的悲剧和喜剧都是较高的发展，因为它可以把悲剧和喜剧的优点统一起来。

瓜里尼的悲喜混杂剧的理论是极端重要的。它首先说明当时社会现实对文艺实践和理论的影响。它反映当时人民群众力量的上升。瓜里尼所说的共和政体，口头上虽援引亚理斯多德为依据，而实际上他所想到的是摆在他面前的意大利的一些共和政体的城邦，其中一般人民在开始和贵族分享政权。他的论证很清楚地说

---

① 参见基尔博特、库恩《美学史》，第192至193页。

明了文艺的发展是随政治经济的发展为转移的。其次，过去西方传统的看法认为文艺的类型往往是固定的，所以亚理斯多德对希腊史诗、悲剧等类型所作的结论被认为后代必须遵守的规则，种类定型被认为是不应破坏的。在美学方面，人们也相信一些审美的范畴，如美、崇高、悲剧性、喜剧性之类，也是界限森严，不能混杂的。悲喜混杂剧证明了文艺的类型和每类型的“规则”都不是一成不变的，而是随历史发展的；审美的范畴也只是经验性的区分，悲剧性既可和喜剧性交融在一起，其他范畴也就应依此类推。瓜里尼在意大利建立悲喜混杂剧是和莎士比亚和其他伊丽莎白时代剧作家在英国建立悲喜混杂剧同时的。这个新剧种实际上就是后来启蒙时代狄德罗和莱辛所提倡的严肃剧或市民剧的先驱。它应该看作和传奇体叙事诗具有同等重要性。

此外，瓜里尼对于文艺虚构的心理效果还有一种在当时很富于代表性的看法。基督教会曾指责文艺虚构，伤风败俗。当时为文艺辩护者有一个相当普遍的论证，就是正因为文艺是虚构，它不会产生不道德的影响。瓜里尼就是持这种见解的。他认为诗中悲惨的和邪恶的因素本来是虚构的，观众不至把它们误信为真实而受到震撼，以至引起自己性格的腐化，他们所关心的只是这些因素是否与人物和情节融贯一致。他说：“我们所批评的是艺术家，不是道德家。”这好象是片面强调艺术标准，但是瓜里尼的本意是要指出文艺虚构与现实生活的分别，反对从窄狭的道德观点来衡量文艺。

从窄狭的道德观点来衡量文艺，这在当时是一股很占势力的美学思潮。这有两个来源。一个来源是柏拉图的绝对理式为最高的真善美的统一说，以及这个学说在中世纪新柏拉图主义与基督教神学结合后所形成的变相。美就是善，美与善的最后根源都是上帝。意大利人文主义者之中有许多人并没有完全摆脱柏拉图和

新柏拉图派的影响。"诗学即神学"的口号便是一个例证。甚至大画家阿尔贝蒂和达·芬奇等人都还认为绘画是为上帝服务的,画家就是一种传教士,要做一个好画家,就要做一个虔诚的有品德的人[①]。另一个来源是贺拉斯的诗寓教益于娱乐的学说。有些人文主义者把重点放在"教益"上,而对于"教益"又是从道学家的窄狭观点去看的,把"教益"和所谓"诗的公道"混为一谈。瓦尔齐可以作为这一思潮的代表。他认为诗、哲学和历史这三种学问在目的上是一致的,都是要促进人类生活的完美;但它们所用的手段不同,哲学通过教训,历史通过叙述,而诗则通过摹仿。这三种手段之中,以诗所用的摹仿为最有效,因为它提高人的道德品质,不是通过抽象的教条,而是通过具体的典范,使读者从活生生的具体事例中看到善有善报,恶有恶报(这就是"诗的公道"),因而自己也就会趋善避恶。例如《神曲》就起着这种典范作用,在《地狱》篇恶人受到惩罚,在《天堂》篇善人得到报偿[②]。这种"诗的公道"说到了新古典主义时代更占势力,例如莎士比亚的一些悲剧在十八世纪上演时,常被改成皆大欢喜的结局。瓦尔齐肯定了文艺的教育作用,并且指出文艺起教育作用所用的手段是具体形象而不是抽象概念,这是正确的一面。但是他的"诗的公道"说把文艺和伦理、美与善完全等同起来了,看不到它们的区别,这就是道学家的狭隘观点。

总之,美与善的关系问题在文艺复兴时代被突出地提出来了,意见是分歧的。有一小部分人片面地强调美,忽视文艺的教育作用(卡斯特尔韦特罗、佛拉卡斯托罗等);绝大部分人混淆了美与善、文艺与道德,落到道学家的狭隘观点(维达、斯卡里格、瓦尔齐

---

① 参见基尔博特、库恩《美学史》,第 169 至 170 页。

② 参见斯宾干(Spingarn)《文艺复兴时代意大利文学批评》第 50 至 52 页。

等)。美与善既有联系而又有区别的辩证观点还没有出现。但是当时总的倾向是重视文艺的教育作用,并且认定广大人民群众为对象。这比过去总算是迈进了一步。

(五)美的相对性与绝对性

文艺复兴时代艺术家和思想家还关心到美的标准问题。美是一种普遍永恒的绝对价值呢?还是相对的,随着历史情况和鉴赏人的立场和性格而有所变更呢?在普遍人性论还是文艺的一种哲学基础的时代,在柏拉图的绝对理式说还有市场的时代,"绝对美"的概念就还会占优势。事实上文艺复兴时代艺术家和思想家们大半自觉或不自觉地接受了"绝对美"的概念。对"最美的线形"、"最美的比例"之类形式因素的追求就隐含着两种思想:第一,美可以单从形式上见出;其次,它可以定成公式,让人们普遍地永恒地应用,这就要以假定"绝对美"的存在为前提。此外,当时人对于他们所热烈讨论的亚理斯多德所说的诗的"普遍性"往往误解了,不是把它看作人物性格的典型性,而是把它看作内在于每一类事物的理想美。这就是把亚理斯多德的"普遍性"和柏拉图的"理式"混淆起来了,"普遍性"就变成"绝对美"了。这种看法的重要代表是佛拉卡斯托罗。他在上文已提到的对话里,在讨论到亚理斯多德的诗写普遍性那个原则时,作了这样的解释:

> 诗人和画家一样,不肯按照他本来带有许多缺点的某某个别的人去再现他,而是在体会了造物主在创造他时所依据的那种**普遍的最高的美的观念**,使事物显出它们应该有的样子。(重点为引者加)

很显然，经过偷梁换柱，“普遍的”就变成“最高的美的观念”（即绝对美）了[①]。

绝对美的概念与普遍人性的概念是密切相联系的。诗人塔索可以作为这方面的代表。他认为世间有些事物本身无所谓好坏，好坏是由习俗决定的；也有些事物本身就有好坏之分，不随习俗而转移，例如人的道德品质，“恶本身就是坏，善本身就可以令人欣羡”。美也是如此。自然美在比例和色泽，“这些条件本身原来就是美的，也就会永远是美的，习俗不能使它们显得不美，例如习俗不能使尖头肿颈显得美，纵使是在尖头肿颈的国度里”。艺术美既然摹仿自然美，也就应列入“不变因”里，例如古希腊的著名雕刻，“古代人觉得它们美，我们也一样觉得它们美，许多时代的消逝和许多种习俗的更替都不能使它们减色”。“诗中的情节整一在本质上就是完美的，在一切时代，无论是过去还是未来，它都是如此。”接着他说人的性格中也有一些不随习俗而转移的可列入“不变因”的特点，并引用贺拉斯的性格定型为例证[②]。他把绝对美和普遍人性结合在一起谈，这显然是说美有普遍永恒的吸引力，因为人性本来就是普遍永恒的。

主张相对美的人在文艺复兴时代还是居少数，有些人徘徊于绝对美与相对美两说之间。例如受意大利影响最深的德国画家杜勒在他的《人体比例》一书里基本上相信美的形式有它的普遍性和永恒性，但同时也见出美的千变万化，同样使人觉得美的不同事物之中往往找不出相同点或类似点：

---

① 参见斯宾干《文艺复兴时代意大利文学批评》第 31 至 34 页，基尔博特、库恩《美学史》第 190 至 192 页。

② 参见第四章关于贺拉斯的部分。

美(原文用复数,指各种美的因素——引者)是这样综合在人体上的,我们对它们的判断是这样没有把握的,以至我们可能发现两个人都美,都很好看,但是这两人彼此之间在尺度上或在种类上,乃至无论在哪一点或哪一部分上,都毫无类似之处。[1]

杜勒只是就同类事物(人体)来说,如果就不同的事物来说,例如一朵花或一部小说,一座建筑和一个女人,一支乐曲和一幅画,情形就更明显,我们对这些不同的对象尽管都感觉到美,可是甲里面的美不是乙里面的美,乙里面的美又不是丙里面的美。这个简单的事实就足以证明美不是一种普遍的永恒的属性,为一切叫做美的事物所共有(这就是"普遍性"的意思),而是要随内容和其他条件而转变的。这也就是说,这个简单的事实就足以否定绝对美的存在。不过杜勒并没有作出这样的结论。从柏拉图、普洛丁和圣·托马斯的例子看,一个人同时相信绝对美和相对美实际上还是很多的。

《太阳城》的作者康帕涅拉(Campanella)是当时持相对论的一个少有的例子。他是一位主张从经验出发,反对经院派烦琐哲学的思想家。他对宗教和政治的态度都是进步的,曾被扣以"异端邪说"的罪名,遭受过二十年的监禁。从实际斗争生活中他认识到美与丑和鉴赏人的立场密切相关。他举战士的伤痕为例,在友人看是美的,因为它是勇敢的标志;但是它也标志敌人的残酷,因此它又有丑的一面。他的基本观点是事物本身并没有美丑之分,它们显得有美丑之分,是由它们对人的社会意义来决定的。它们本身

① 康威编《杜勒遗著》第248页。

(例如伤痕)不过是一种“符号”或“标志”(signum)。符号所标志的意义(例如英勇或残酷)是人从一定立场出发来加上去的。同是一个事物,从这个角度去看是美的,从另一角度去看却是丑的,所以美丑是相对的[①]。这个看法忽视了事物方面须有一定的美的条件,仍带有片面性,但是明确地肯定了美与丑的相对性以及立场对判别美丑的影响,仍是一种难得的贡献。

四 结束语

文艺复兴运动处在欧洲由封建社会过渡到资本主义社会的转折点,它是一个伟大的精神解放运动。在文艺理论方面,它一方面面临着反封建反教会的斗争任务,另一方面又有文艺创作实践方面的巨大成就做基础,所以在约莫三百年之间,它得到了蓬勃的发展。

工商业的发展促进了自然科学的发展,而自然科学的发展又促进哲学家逐渐走上唯物主义的道路。这就替文艺复兴时代带来了两大思想武器:理性与经验。欧洲哲学思想从十七世纪以后分成理性主义和经验主义两大流派,而在文艺复兴时代,理性和经验还是统一的。达·芬奇在《笔记》里有一段话说明了这种统一的关系:

> 经验,这位在足智多谋的自然和人类之间作翻译的人,教导我们说,这个自然在受必然制约的凡人之中所创造出来的东西,只能按照它的向导——理性所教给它的方法去发挥它

---

① 参见克罗齐《美学史》第181页引文。

的作用。

这就是说，从经验中人们认识到自然是按照理性即按照必然规律办事的，而人也要受这必然规律制约。一切都是可以理解的。有了这个认识，神权和教会的神秘主义以及中世纪经院派的烦琐的脱离实际的思想方法就都站不住脚了。这就为美学思想发展的道路扫除了障碍，使这时代的美学思想站在稳实的经验和理性的基础上。

另一方面，资产阶级因建立为自己服务的新文化的需要，使得他们严肃地对待古典文化遗产继承的问题。古典文化遗产适合他们的需要，因为他们所要建立的是与教会文化相对立的世俗文化，是反对神权的人道主义的文化，而古典文化正是一种世俗性的人道主义的文化。“古典学问的再生”促进了精神的解放，而且也提供了关于文艺实践和理论的光辉的典范。在古典文化继承问题上，人文主义者对古典有过分崇拜的，也有过分鄙夷的，但是总的来说，他们是从当时的需要与新型文艺作品经验出发，去探讨柏拉图、亚理斯多德和贺拉斯的理论中有哪些是不妥的，哪些是可以继承的。当时对于传奇体叙事诗和悲喜混杂剧的论争都充分表现出他们结合实际对古典文艺理论进行批判继承的严肃态度。

在一些美学基本问题上，意大利的人文主义者的意见是相当分歧的，有时甚至是自相矛盾的。在文艺与现实关系问题上，由于自然科学的影响，他们对“艺术摹仿自然”的传统信条是坚信不移的，对于“艺术家就是第二自然”，须就自然加以理想化的道理也有不同程度的认识。所以他们的思想主要方向是现实主义的。但是诗学与神学的同一说以及诗与哲学或逻辑学的同一说都足以证明，他们之中有些人对于美与真的关系以及形象思维与抽象思维的关系都还没有摆得很正确。他们对于自然的信念虽然促进了对

艺术技巧的探讨，但是艺术技巧的侧重也使一些艺术家流露出形式主义的倾向，仿佛美可以单从形式上见出。在文艺社会功用的问题上，他们之中虽有少数人抹煞了或是看轻了文艺的教育作用，把文艺的功用仅限于娱乐，绝大多数人却深信贺拉斯的教益和娱乐的两点论。在这部分人之中也有人从道学家的狭隘观点来看文艺，把文艺和伦理混同起来，把美与善混同起来。在文艺标准问题上，由于当时人大半强调人性的普遍，各时代各民族的人在好恶上的一致，绝对美与绝对标准的看法是比较流行的，但相对美与相对标准的看法也在开始出现。

总之，文艺复兴是思想解放和思想酝酿的时代，还不是思想成熟的时代。当时文艺界的探讨和争辩是极端活跃的，观点是相当分歧的。这种酝酿状态对文艺理论和美学思想仍起了巨大的推动作用，使文艺复兴成为古代美学思想和近代美学思想之间的一个重要的桥梁。

第二编
十七世纪到启蒙运动

第七章　法国新古典主义：笛卡儿和布瓦洛

一　经济、政治、文化背景

文艺复兴运动在意大利到了十六七世纪之交就已衰退，从此西方文化中心和领导地位就由意大利转移到法国。法国在十七世纪领导了新古典主义运动，在十八世纪领导了启蒙运动。

法国经过百年战争，在一四五三年终于战胜了英国，从此工商业日渐发展，统治阶级的地位日益巩固。在一百多年之中法国君主所采取的政治路线都是中央集权。为了达到这个目的，法国君主一方面要和封建割据的大贵族作殊死斗争，另一方面要防止资产阶级中下层和广大人民群众势力的扩张。他们的策略是联合资

产阶级上层“穿袍贵族”，去应付来自世袭大贵族和广大群众两方面的抵抗和压力。这场斗争集中表现于一五六二到一五九四年“胡格诺战争”。经过残酷的镇压和屠杀，信仰喀尔文新教的大部分属于手工业者的胡格诺派以及利用他们的世袭贵族终于被打垮。法国在政治上恢复了统一，但在经济上由于长期战争却导致民生凋敝。在路易十三和十四时代，两个有才能的宰相黎塞留和玛扎里尼相继执政，采取了一系列政治和经济的措施，结果把法国建立成为当时在欧洲最强大的中央集权的君主专制的国家，在君主专制下奖励工商业的发展和图谋对外进行殖民扩张。所以十七世纪的法国政权是封建贵族与上层资产阶级在君主制左右利用和调节之下的妥协性的政权。当时三个等级之中，占第一等级的是天主教的僧侣，宰相黎塞留就是以大主教的身份掌朝纲的，第二等级是世袭贵族，第三等级是资产阶级的上层新贵，所占的还只能说是附庸地位。所以就阶级力量对比来看，封建势力（教会和世袭贵族）还是占优势。

意识形态总是社会经济基础与阶级关系的反映。十七世纪法国新古典主义在实质上就是当时法国阶级妥协和中央集权制的产物。象征之一就是法兰西学院。这是在路易十四和黎塞留的庇护之下，从原来由贵妇人主持的文艺沙龙发展而成的法国官方的最高学术团体。它精选全国文艺、学术乃至政治、军事各方面的最杰出的代表四十名，号称四十“不朽者”，来讨论一般文化特别是文艺方面的问题，进行表决。这种决议就具有法律的权威，一切文艺学术工作者都必须谨遵无违。这样，这些“不朽者”就制定了一个唯一的文艺和学术思想发展的路线。很显然，这就是文艺和学术思想方面的中央集权的具体表现。一切要有一个中心的标准，一切要有法则，一切要规范化，一切要服从权威，这就是新古典主义的

一些基本信条。这种文艺上中央集权的势力，从关于高乃依[1]的第一部成功的悲剧《熙德》的争论中可以得到一个很好的具体例证。法兰西学院对这部受群众热烈欢迎的剧本发表一篇评论，指责它违犯了古典的义法，特别是三一律中的地点一律，高乃依此后在讨论剧艺的文章中，便不得不附和法兰西学院的迂腐的观点，在创作实践方面，也小心翼翼地力求投合法兰西学院的口胃。

中央集权是和资产阶级的个性自由的理想不相容的，但是在当时却是符合资产阶级利益的，一个强大的中央政权对内可以维持治安秩序，对外可以威慑争权夺利的搏斗场中的敌人，对工商业的发展与殖民的扩张都是有利的。在这里民族传统也起了作用。法国人作为拉丁民族，是古罗马的继承人。在政治上罗马帝国在他们心目中一直是一个光辉的榜样。“帝国”这个响亮的称号是当时法国统治阶级所心醉神迷的。他们想在法兰西的土壤上恢复古罗马帝国处在奥古斯都时代的那种宏伟的排场。政治法律的机构在很大的程度上是效法古罗马帝国的。在文艺方面情形也是如此，法国新古典主义原型只是拉丁古典主义。高乃依和拉辛[2]在悲剧方面的成就在于排场的宏壮、形式技巧的完美和语言的精练，这些都还是拉丁文学的优美品质；至于在理论方面，在读过贺拉斯的《诗艺》之后来读布瓦洛的《诗艺》，我们感觉到这两部著作简直如同从一个鼻孔里出气，尽管在时间上它们隔着一千七百年。

马克思在《路易·波拿巴政变记》里曾指出法国资产阶级革命“依次穿上了罗马共和国和罗马帝国的服装”，“穿着这种久受崇敬

① 高乃依(Corneille,1606—1684)，法国新古典主义戏剧作家三大代表之一，主要作品有《熙德》、《贺拉斯》等。

② 拉辛(Racine,1639—1699)，法国新古典主义戏剧作家三大代表之一(另一位为喜剧家莫里哀)，主要作品有《安德洛玛克》、《菲德拉》、《伊菲革涅亚在奥里斯》、《亚力山大》等。

的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面”[1]。这番话也完全可以适用于路易十四时代（所谓与奥古斯都时代媲美的“伟大的世纪”）的政权形式和文艺中的新古典主义。但是法国新古典主义也不能说完全就是拉丁古典主义的“借尸还魂”，它所表演的毕竟是一个“历史的新场面”。这毕竟是由封建社会过渡到资本主义社会的场面，是过渡时期照例都有的新旧两因素妥协的局面。许多沿袭来的类似的外表往往掩盖着不同的实质。高乃依所歌颂的是十一世纪的西班牙骑士熙德，他所要塑造的却是当时情况下的符合新英雄主义理想的少年男女；拉辛的《伊菲革涅亚》是摹仿欧里庇得斯的希腊悲剧写成的，上演时波旁王室中一位小公主看到后伤心地向人泣诉说：“戏里把我的未婚夫写进去了！”圣·厄弗若蒙批评拉辛的《亚力山大》悲剧说：“在这部悲剧里我认不出亚力山大，只是听到他的名字……泡鲁斯变成了一位道地的法国人。作者不是把我们带到印度而是把我们带回到法国。”是的，服装和背景是借来的，表演的毕竟是一个“历史的新场面”，表现出的是封建贵族和新兴资产阶级妥协的情况下的人生理想和情调。

二　笛卡儿的理性主义哲学和美学

象一切妥协情况一样，不伦不类的东西往往是杂糅在一起的。当时君主专制体系的哲学基础还是中世纪的神权说，但是这神权说到了这时据说是建筑在人们所一致尊崇的“理性”上面的。法国新古典主义文艺就是法国理性主义哲学的体现，这是一般人所公认的。新古典主义在法国的第一声枪响是高乃依的《熙德》悲剧的上演，这是在一六三七年，而正是在这一年出现了哲学上的一部划

---

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，第603页。

时代的著作：笛卡儿（R. Descartes，1596—1650）的《论方法》。这虽是一部个人的著作，而实际上却是由封建社会到资本主义社会那整个时期中自然科学发展所带来的理性主义思潮的结晶。它也体现了两个交锋的对立阶级的世界观和人生观的妥协。笛卡儿承认了物质世界和精神世界的并存（二元论），却没有认识到精神世界对物质世界的依存。他企图用思维来证实存在（“我思故我在”），而这思维乃是人类理性的活动。一切要凭理性去判断，理性所不能解决的不能凭信仰就可了事。这种理性主义在当时确实有很大的进步性，因为它动摇了中世纪烦琐哲学的思辨方法和对教会权威的信仰，要求对事物进行科学分析，肯定了事物的可知性。但是他的物质精神二元论终究没有解决谁先谁后的问题，结果终须替神留一个地位。在《论方法》里他坦白地承认他的道德原则是“服从我的国家的法律和习俗，坚决遵守由于上帝的仁慈使我从小就受它教养起来的那个宗教”。所以二元论终于要走到唯心主义。再说他所理解的理性是先天的与生俱来的良知良能，和经验与实践是不相干的。他说：“善于判断和辨别真伪的能力——这其实就是人们所说的良知或理性——在一切人之中生来就是平等的。”这就足见他没有见出理性与感性、认识与实践的正确关系。理性与感性，认识与实践，都是互相割裂开来的。因此，他的是非善恶美丑的分辨标准终于只是主观的。在片面强调理性中，他忽视了感性认识的重要性，因而一方面忽视了在物质世界中实践的重要性；另一方面忽视了想象在文艺中的重要性，文艺被认为完全是理智的产物，这就是美学中的理性主义。

笛卡儿除掉在他的哲学著作中建立了理性主义的基本原则和对人的情绪和想象作了一些分析之外，还写了一部论音乐的专著，一封给麦尔生神父讨论美的定义的信和一封涉及文章风格的谈巴尔扎克书简的信。在《论音乐》里他把声音的美溯源到声音的愉

快，把声音的愉快溯源到声音与人的内在心理状态的对应。声音中以人声为最愉快，“因为人声和人的心灵保持最大程度的对应或符合”。音乐能感动人，也是按照对应的道理，缓慢的调子引起厌倦忧伤之类温和安静的情绪，急促活跃的调子引起快乐或愤怒之类激昂的情绪。这种“同声相应”的看法以及他对于一些音程的量的比例的研究基本上还没有越出古希腊毕达哥拉斯学派的窠臼。

在给麦尔生神父的信里，回答美究竟是什么的问题，笛卡儿认为“所谓美和愉快的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系；人们的判断既然彼此悬殊很大，我们就不能说美和愉快能有一种确定的尺度”。这种相对论既不符合他的人人都具有同样理性的看法，也不符合新古典主义对中心标准的要求。但是他毕竟提出一种标准，即听众接受难易的标准：

> 在感性事物之中，凡是令人愉快的既不是对感官过分容易的东西，也不是对感官过分难的东西，而是一方面对感官既不太易，能使感官还有不足之感，使得迫使感官向往对象的那种自然欲望还不能完全得到满足；另一方面对感官又不太难，不至使感官疲倦，得不到娱乐。

接着他举花坛图案的布置为例，说明人与人的嗜好很不相同，“按理，凡是能使最多数人感到愉快的东西就可以说是最美的，但是正是这一点是无从确定的”。后来他又提到美丑的感觉与当事人的生活经验有关：

> 同一件事物可以使这批人高兴得要跳舞，却使另一批人伤心得想流泪；这全要看我们记忆中哪些观念受到了刺激。例如某一批人过去当听到某种乐调时是在跳舞取乐，等到下

次又听到这类乐调时，跳舞的欲望就会又起来；就反面说，如果有人每逢听到欢乐的舞曲时都碰到不幸的事，等他再次听到这种舞曲，他就一定会感到伤心。

在这里他似乎放弃了理性主义的立场，采取类似后来英国经验主义的“观念联想”的观点来解释美感了。这也还是相对美的看法。

在《论巴尔扎克的书简》里，他特别称赞巴尔扎克的“文词的纯洁”。看全信的意思，“文词的纯洁”包括两个意思。第一是整体与部分的谐和，他说：

这些书简里照耀着优美和文雅的光辉，就象一个十全十美的女人身上照耀着美的光辉那样，这种美不在某一特殊部分的闪烁，而在所有各部分总起来看，彼此之间有一种恰到好处的协调和适中，没有哪一部分突出到压倒其他部分，以致失去其余部分的比例，损害全体结构的完美。

这段话可以看作从形式方面来替美所下的定义，和上文他从听众接受的难易替美所下的定义可以参看。这基本上还是从亚理斯多德以来的传统的看法。其次一个意义是内容与形式或思想与语言的一致。笛卡儿在这封信里指出文章通常有四种毛病：第一种是文词漂亮而思想低劣；其次是思想高超而文词艰晦；第三是介乎第一二两种之中，想要朴质说理而文词粗糙生硬；第四是追求纤巧，玩弄修辞格，卖弄小聪明。他认为巴尔扎克毫没有这些毛病，所以他的文词显出高度的纯洁。这种文词的纯洁也是从新古典主义运动以后法国文学语言的一个理想。这个理想是与法国文学语言的另一个理想——“明晰”——是密切相关的；要真正做到整体与部分的谐和、语言与思想的一致，才能达到“明晰”。“明晰”是逻辑思

想的优美品质，所以它正是笛卡儿的理性主义所要求的，他在《论方法》里就曾强调，理性如果要掌握真理，那真理就须明晰地呈现出来，不容有可怀疑的余地。文艺常带有民族性，“明晰”和“纯洁”是法国文艺的特色。它的长处在此，它总是明朗的、完美的、易于理解的；但是它的短处也在此，它因过分侧重理智因素，情感的深刻、想象的奔放、力量气魄的感觉以及言有尽而意无穷的韵味就不免受到损失。拿拉辛的悲剧和莫里哀的喜剧跟莎士比亚的悲剧和喜剧稍作比较，这个分别就立刻见出。

总观以上所述，笛卡儿对于一些具体的美学问题，大半还停留在探索阶段，还见不出一套完整的美学体系，但是他的思想基调是理性主义，而这个理性主义对新古典主义时代的文艺实践和理论却产生了广泛而深刻的影响。

三　布瓦洛的《诗艺》：新古典主义的法典

新古典主义的立法者和发言人是布瓦洛(Boileau Despreax，1636—1711)，它的法典是布瓦洛的《诗艺》。象朗生所说的，“《诗艺》的出发点，就是《论方法》的出发点：理性”[①]。“理性”是贯串《诗艺》全书中的一条红线。在第一章里布瓦洛就把这个口号很响亮地提出：

> 因此，要爱理性，让你的一切文章
> 永远只从理性获得价值和光芒[②]。
>
> ——I：37—38行

① 朗生(G. Lanson)《法国文学史》第501页。

② 参看任典的布瓦洛的《诗的艺术》的译文，本章引文有时校原文略有改正，例如“理性”，任典译作“义理”，和raison的涵义不完全符合。

这“理性”也就是笛卡儿在《论方法》里所说的“良知”[1]，它是人人生来就有的辨别是非好坏的能力，是普遍永恒的人性中的主要组成部分，所以在创作过程中，一切都要以它为准绳：

不管写什么题材，崇高还是谐谑，
都要永远求良知和音韵密切符合。

——I:27—28行

一切作品都要以理性为准绳，都只能从理性得到他们的“价值和光芒”，这就是说，文艺的美只能由理性产生，美的东西必然符合理性的。理性是“人情之常”，满足理性的东西必然带有普遍性和永恒性，所以美也必然是普遍的永恒的，是美就会使一切人都感觉美。下文还要提到，布瓦洛和其他新古典主义者大半都在相信普遍人性（主要是理性）的大前提下相信美的绝对价值和文艺的普遍永恒的标准。

依理性主义，凡是真理都带有普遍性和永恒性，美既然是普遍永恒的，它就与真只是一回事了。所以布瓦洛在《诗简》里说：

只有真才美，只有真才可爱；
真应该到处统治，寓言也非例外：
一切虚构中的真正的虚假
都只为使真理显得更耀眼。

——《诗简》第九章

这种和“美”同一的“真”，依布瓦洛看，也就是“自然”。还是在《诗

① 法文 bon sens 指天生的好的审辨力，近似古汉语的“良知”。

简》第九章里，他这样说：

虚假永远无聊乏味，令人生厌；
但自然就是真实，凡人都可体验
在一切中人们喜爱的只有自然。

因此，布瓦洛再三敦劝诗人研究自然和服从自然：

让自然作你惟一的研究对象。

——Ⅲ：359行

谨防不顾良知去纵情戏谑，
永远一步也不要离开自然。

——Ⅲ：413—414行

这里要说明一句，新古典主义者所了解的“自然”并不是自然风景，也还不是一般感性现实世界，而是天生事物（“自然”在西文中的本义，包括人在内）的常情常理，往往特别指“人性”。自然就是真实，因为它就是“情理之常”。新古典主义者都坚信“艺术摹仿自然”的原则，而且把自然看作是与真理同一，由理性统辖着的，这就着重自然的普遍性与规律性。所以在文艺与自然的关系上，新古典主义者很坚定地站在现实主义的立场。他们的口头禅之一就是亚理斯多德所提到过的“近情近理”（“逼真”、“可信”），反对任何怪诞离奇的事出现于文艺。布瓦洛劝告悲剧作家说：

切莫演出一件事使观众难以置信：
有时候真实的事可能并不近情理。

我绝对不能欣赏荒谬离奇，
不能使人相信，就不能感动人心。

——Ⅲ:47—50 行

但是只要逼真，艺术可以把丑恶的东西描写成为可以欣赏的对象：

绝对没有一条恶蛇或可恶的怪物
经过艺术摹仿而不能赏心悦目：
精妙的笔墨能用引人入胜的妙技
把最怕人的东西变成可爱有趣。

——Ⅲ:1—4 行

为了要逼真，悲剧的主角就不应写成十全十美，最好带一点亚理斯多德所要求的过错或毛病：

谨防象传奇把英雄写得小气猥琐，
但是也要使伟大心灵有些过错，
阿喀琉斯[1]如果斯文一点，便不够味，
我爱看到他受到屈辱也生气流泪，
在他的形象里见到这点白圭之玷，
人们就欣喜，在这里认识到自然。

——Ⅲ:104—107 行

但是要做到逼真，依新古典主义者看，最重要的事还是抓住人性中

① 阿喀琉斯(Achilles)，荷马史诗《伊利亚特》中主角之一，荷马把他写得很勇猛，但粗暴任性。

普遍永恒的东西，这就是说，要创造典型。新古典主义者对于典型的理解大半还没有超出贺拉斯的定型和类型的看法[1]。布瓦洛说：

> 写阿伽门农[2]应把他写成骄横自私；
> 写伊尼阿斯[3]要显出他敬畏神祇；
> 写每个人都要抱着他的本性不离。
> 还须研究各代各国的风俗习惯，
> 气候往往使人的脾气不一样。
>
> ——Ⅲ：110—114行

这还是写曹操就要把他写成老奸巨猾的论调。传统的定型是不可移动的。引文最后两句好象表示布瓦洛认识到时代和国度不同，性格就不一样。但是他所说的“脾气”(humeurs)虽是随时随地不同的，却和他所说的“本性”(propre caractére)不是一回事，那是永远固定的。在固定人性这一点上，当时法国新古典主义者之中还有旁人说的比布瓦洛更明确。布瓦洛所赞许的拉辛在他的《伊菲革涅亚在奥里斯》悲剧的序文里说过一段有名的话：

> 关于情绪方面，我力求更紧密地追随欧里庇得斯。[4] 我要

---

① 参见本书第四章和《诗艺》第三章，第374至390行，布瓦洛在这里重复了贺拉斯关于性格随年龄变更的论调。

② 阿伽门农(Agamemnon)，也是《伊利亚特》中希腊方面一个将领，希腊悲剧家埃斯库罗斯在以他为题的悲剧里把他写得专横自私。

③ 伊尼阿斯(Aeneas)，罗马诗人维吉尔的史诗《伊尼特》中的主角，他在非洲卡塔基地方和美人狄多(Dido)发生深挚的恋爱，但终于听神旨，离开了她，她因而自杀。这段情节是这部史诗中最动人的部分。

④ 欧里庇得斯用过伊菲革涅亚的题材写过悲剧，拉辛的这部悲剧要摹仿古希腊的蓝本。

> 承认我的悲剧中最受赞赏的一些地方都要归功于他。我很愿意这样承认,特别是因为这些赞赏更坚定了我一向就有的对于古代作品的敬仰。我很高兴地从在我们法国舞台上所产生的效果中看到,群众所赞赏的尽是我从荷马或欧里庇得斯那里摹仿来的,从此我也看到良知和理性在一切时代都是一样的。巴黎人的审美趣味毕竟和雅典人的审美趣味符合;使我的观众受感动的东西正是使往时希腊最有学问的人们落泪的东西。

这段引文生动地说明了新古典主义者对于普遍人性论的信心之坚定。此外,它也可以说明新古典主义者的另外两个基本信条。

头一个信条是文艺具有普遍永恒的绝对标准。人性(即自然)是符合理性的,符合理性的东西就必然带有普遍性和永恒性,所以文艺作品必须把这普遍永恒的东西表现出来,才能得到古往今来的一致的赞赏。反过来说,凡是得到古往今来一致赞赏的作品也就必然是抓住普遍永恒人性的作品,即符合理性的作品,亦即最好的作品。就是因为这个缘故,新古典主义者把时间的考验作为衡量文艺作品价值的标准。能持久行远的便是好作品。布瓦洛在《对朗吉弩斯的感想》第七篇里这样说:

> 等到一些作家受到了许多世纪的赞赏,除掉一些趣味乖僻的人(这种人总是时常可以遇到的)以外,没有人轻视过他们,这时候要想怀疑这些作家的价值,那就不仅是冒昧,而且是狂妄。……大多数人在长久时间里对于见出心智的作品是不会认错的……一个作家的古老并不足以保证他的价值,但是一个作家因为他的作品而受到长久的经常的赞赏却是一个颠扑不破的证据,证明那些作品是值得赞赏的。

总之，作品的好坏要靠长时间里多数人的裁判。多数人都有理性，他们的裁判是不会误事的。

第二个信条是跟着第一个信条来的，既然久经考验的东西才是好的，希腊罗马的古典是符合这个条件的，就值得我们学习。新古典主义这名词本身[①]就包括继承古典为它的主要内容。在这方面，法国在十七世纪不过是继续做意大利在文艺复兴时代所做的工作。不过法国新古典主义者对古典的崇拜所表现的独立思考的精神已不如意大利人文主义者，不甚加批判的接受是比较普遍的。上文已提到他们把自然、理性、真实和美都等同起来，其实在这些被他们等同起来的事物行列中，还应加上古典。他们的想法是这样：既然古典经过长久时间的考验而仍为人所赞赏，它们就是抓住了自然（人性）中普遍永恒的东西，符合理性的东西，真实的和美的东西。它们可以教会我们去怎样看自然，怎样表现自然。“因此，古典就是自然，摹仿古典，就是运用人类心智所曾找到的最好的手段，去把自然表现得完美”[②]。这种想法在受布瓦洛影响很深的英国新古典主义者蒲柏[③]的《论批评》里也说得很明确：“荷马就是自然”，“摹仿古人就是摹仿自然”。上文已提到拉辛现身说法，说自己的成就都要归功于对古典的学习。布瓦洛在给贝洛的信里也认为“形成拉辛的是索福克勒斯和欧里庇得斯，莫里哀是从普劳图斯[④]和泰伦提乌斯[⑤]那里学得他的艺术里最精妙的东西”。此外，

---

① 法国人自己总是只用“古典主义”，其他国家多用“新古典主义”，“新古典主义”较名正言顺，因为希腊罗马各有它们的古典主义的理想。

② 参见朗生的《法国文学史》第 503 页关于新古典主义者对古典看法的总结。

③ 蒲柏(Pope，1688—1744)，英国新古典主义诗人和文艺理论家，他的《论批评》是摹仿布瓦洛的《诗艺》的著作。

④ 普劳图斯(Plautus，公元前 254—184 左右)，罗马著名喜剧家。

⑤ 泰伦提乌斯(Terentiuse，公元前 190—159 左右)，罗马著名喜剧家。

当时一些重要作家和思想家关于推尊古典的话是不胜枚举的。

摹仿古人怎样对待自然，这是方法的问题。作为笛卡儿的《论方法》的信徒，新古典主义者是把摹仿古典和“规则”或“义法”的概念结合在一起的。题材和人物当然是借用古典中已经用过的最好，但是更重要的是处理题材的方法。古典作品体现了表现自然的最好的方法，这些方法就是后人的规矩。后人一方面要直接从古典作品中抽绎这些规矩，但是另一方面还有一个既简便而又稳妥的办法，那就是仔细揣摩亚理斯多德的《诗学》和贺拉斯的《诗艺》之类古典文艺理论著作，因为这些著作据说是已经替后人把古典作品中的规矩抽绎出来了。在布瓦洛的《诗艺》里，高乃依的《戏剧》里以及这时代其他文艺理论著作里，我们不断地看到亚理斯多德和贺拉斯的老话的复述。他们很重视文艺种类或体裁的区别，认为这些文艺种类仿佛是固定不变的，每一种类都有它的特殊的性质和特殊的规则。布瓦洛的《诗艺》共分四章，其中二三两章都谈种类和规则。当时讨论最热烈的规则之一就是三一律。这在《诗艺》里是这样规定的：

> 剧情发生的地点也要固定，标明，
> 庇里牛斯山那边[①]诗匠把许多年
> 缩成一日，摆在台上去表演，
> 一个主角出台时还是个顽童，
> 到收场时已成了白发老翁。
> 但是理性使我们服从它的规则，
> 我们就要求按艺术去安排情节，

---

① 指西班牙。

要求舞台上表演的自始至终，

只有一件事在一地一日里完成。

——Ⅲ:38—46行

上文已提到过，高乃依在《熙德》悲剧里没有完全遵守这个三一律，就受到法兰西学院的申斥。一切事本来都应该有个规则，但是新古典主义者没有能从发展观点来看这问题，误认种类和规则都是一成不变的（布瓦洛的理由是“理性在前进中往往只有一条路”〔Ⅰ:48行〕）。规则仿佛变成创作的方剂，可以让任何人如法炮制。单拿三一律来说，在前一个世纪里，莎士比亚就已用他的光辉的成就证明这并不是什么天经地义了。

新古典主义者特别看重规则，还与他们轻视内容而过分重视形式技巧有关。布瓦洛认为思想没有是新鲜的，只有表现思想的语言才可以是新鲜的。在他的文集的序言里，他说过：

什么才是一个新的辉煌的不平凡的思想呢？这并不是人们所不曾有过的或不能有的思想，象一些无知之徒所想象的，它只是人人都可以碰见的思想，不过有人首先找到方法把它表现出来罢了。一句漂亮话之所以漂亮，就在所说的东西是每个人都想到过的，而所说的方式却是生动的，精妙的，新颖的。

在《诗艺》里他又一再提出这个观点：

总之，没有语言，尽管有神圣的才华，

无论你写什么，你还是个坏作家。

——Ⅰ:161—162行

所以新古典主义者特别重视表现技巧，而在表现技巧之中又特别重视语言。在法国诗人中马莱伯[1]是竭力使法国语言达到“纯洁”和“明晰”这两个理想的。布瓦洛对他备致推崇，劝告诗人们说：

照着他的足迹走，要喜爱纯洁，
从他的优美笔调中去学习明晰。

——Ⅰ:141—142 行

布瓦洛认识到语言是跟着思想一起走的，所以要写得明晰，就先须想得明晰：

因此在写作之前先要学会思想。
你的文词跟着思想，暧昧或明朗，
全靠你的意思是晦涩还是清爽。
如果你事先想得清清楚楚，
表达的文词就容易一丝不走。

——Ⅰ:150—154 行

以上所述是新古典主义的一些基本信条。总之，它从理性主义观点出发，坚信自然中真实的和符合理性的东西都有普遍性和规律性，因此文艺所要表现的是普遍的而不是个别的偶然的东西；古典作品之所以长久得到普遍的赞赏，也就因为它们抓住了普遍的东西；所以我们应向古人学习怎样观察自然和处理自然；事实上古人在实践和理论中已经揭示出文艺写作的基本规律，后来人应该谨遵毋违。文艺的职责首先在表现，因为普遍的东西都不是新鲜的，

① 马莱伯(Malherbe, 1555—1625)，法国诗人，对法国语言纯洁化很强调。

而是人人都知道或都能知道的，艺术的本领就在把人人都知道的东西很明晰地很正确地而且很美妙地说出来，供人欣赏而同时也给人教育。做到这种境地，文艺就达到了高度的完美。应该肯定，新古典主义的这种理想基本上是健康的，符合现实主义的。但是这种理想所根据的世界观是恩格斯在《自然辩证法》的导言中所指出的"认定自然界绝对不变的见解"。新古典主义者的基本病源在于缺乏正确的历史发展的观点，所以他们的见解一般是拘板的、保守的。这就使得他们对于普遍性、典型、文艺标准、古典规范、文艺种类及其法则之类问题的理解都表现出很大的片面性和局限性。

由于片面地强调理性，他们对于从中世纪以来民间文艺所表现的丰富想象力几乎丝毫没有敏感。布瓦洛在《诗艺》里对想象(形象思维)这样一个重要问题竟只字不提，本来理性主义者，从笛卡儿起，就一向轻视想象。布瓦洛在《诗艺》里就文艺种类作史的叙述时不提中世纪，他瞧不起不合古典规则的传奇体叙事诗，反对诗人运用《圣经》中的神奇故事，认为塔索[①]的传奇体叙事诗"绝对不能算是意大利的光荣"(Ⅲ:215—216行)，甚至反对选一个中世纪英雄恰尔德伯兰(Childebrand)来歌颂，说这样一个声音生硬古怪的名字就足以"使全诗显得野蛮"(Ⅲ:242—244行)。一切稍微越出常规正轨显得奇特的东西都遭到布瓦洛的厌恶。他对于近代刚兴起的抒情诗也十分隔膜，因为抒情诗写的是个人情感，不符合他对理性和普遍性的要求。

由于他过分崇拜古典，缺乏历史发展观点，布瓦洛对新事物是一律厌恶的。依他看，人类思想没有什么真正是新鲜的，题材、体裁和表现方法一切都要按照古人的规矩。悲剧家拉辛是这样办

---

① 塔索(Tasso，1544—1595)，意大利大诗人，已见第六章。

的，所以成为布瓦洛的理想诗人。当时成就最大的是喜剧家莫里哀，布瓦洛对他却有美中不足之感，责备他：

……过分做人民之友，把精辟的刻划
往往用来显示人物的憨皮笑脸，
为着演小丑，他就不顾斯文风雅，
恬不知耻地把泰伦提乌斯搭配上塔巴朗[1]。

——Ⅲ：395—398 行

这几行诗充分暴露了布瓦洛对新事物的厌恶，他不同情于"人民之友"，他鄙视莫里哀投合人民大众的在他看来是"低级"的趣味，在喜剧中尽情笑谑。他要求的总是"风雅"、"高尚"、"审慎"和"节制"，他最忌讳的是"卑劣"、"猥琐"、"过分"和"离奇"。这一切说明什么呢？它说明了布瓦洛所代表的新古典主义文艺理想基本上还是封建宫廷的文艺理想，尽管不同的作家在不同的程度上也开始反映一些新兴资产阶级的要求。布瓦洛对诗人有一句有名的劝告：

研究宫廷，认识城市。

——Ⅲ：391 行

这虽然同时照顾到两个阶级（"城市"指的是资产阶级），但是对宫廷须"研究"，对城市却只须"认识"，轻重是很分明的。当时宫廷所喜爱的是伟大人物的伟大事迹，堂皇典丽的排场，灿烂耀眼的服装，表现上层阶级的文化教养，高贵的语言，优雅精妙的笔调，有节

---

① 泰伦提乌斯见上文，塔巴朗是当时法国有名的小丑。

制的适中的合礼的文雅风度，而这些正是当时文艺所表现的。当时法国宫廷在文化教养上贵妇人很占势力，文艺沙龙大半是由她们主持的，作家和艺术家大半是由她们庇护的。稍涉粗俗、古怪离奇或缺乏斯文风雅的东西会使她们震惊，一句漂亮话、一个优雅的姿态或是一个色彩煊灿的场面也会使她们嫣然喜笑颜开。她们的贵族女性的脾胃或趣味也在这个时代的文艺理想上刻下不可磨灭的烙印，尽管她们在文艺界所造成的"纤巧"风气也曾遭到过新古典主义者的指责。

法国新古典主义在文学上的成就主要在戏剧。这时期古典悲剧的形式之所以流行，三一律之类规则之所以被认为金科玉律，都由于这时期文艺的封建贵族性，普列汉诺夫在他的《从社会学观点论法国戏剧文学和十八世纪绘画》一文里已作过透辟的分析，读者可以参看。

四 "古今之争"：新的力量的兴起

封建宫廷的理想在新古典主义运动中尽管还占优势，但是新兴资产阶级也在开始形成他们自己的文艺理想。当时新旧两阶级在文艺上的斗争还是很激烈的。轰动一时的"古今之争"就是一个具体的表现。这场论战在整个新古典主义时期都在进行着，当时文艺界的要角大半都卷了进去。问题很简单：究竟是古人高明还是今人高明？在文艺方面是否果真今不如古？古派以布瓦洛为领袖，主要代表着旧势力；今派以写神话寓言的佩罗（C. Perrault，1628—1703）为主要发言人，其中虽然也包括一部分颂扬"太阳皇帝"和"伟大世纪"的宫廷走卒，主要的却代表新兴资产阶级。双方的论点往往同样是幼稚的迂腐的，我们无须在这里复述。特别值得一提的是在这场热闹争论中，今派之中涌现出一些新的文艺理论家，其中杰出者

之一是圣·厄弗若蒙(Saint Evremont,1610—1703)。他之可贵,在于他表现出当时一般新古典主义者所缺乏的历史发展观点。他认识到当时法国诗人"写出了一些坏诗,是因为他们要适应古代诗的模子,服从一些和许多其他事物一起都已被时间推翻了的规则"。规则来自亚理斯多德的《诗学》。他说"这固然是一部好书,但是它也并不完善到可以指导一切民族和一切时代",各民族风俗习惯不同,而时代也一直在变,"想永远用一套老规矩来衡量新作品,那是很可笑的"。"宗教和法律尚且不能勉强我们服从老规矩,诗却要向我们这样苛求,那是办不到的。"他向诗人发出一个号召:

> ……宗教、政治机构以及人情风俗都已经在这个世界里造成了很大的变化,所以我们应该把脚移到一个新的制度上去站着,才能适应现时代的趋向和精神。
>
> ——《论古代人的诗》

"把脚移到一个新的制度上去站着",那就要把脚从新古典主义的立场上挪开。这是一个革命的号召,从这个号召声中,我们已隐约听到了启蒙运动的消息。

第八章　英国经验主义：培根、霍布斯、洛克、夏夫兹博理、哈奇生、休谟和博克

英国自从十六世纪战胜了西班牙，夺取了海上霸权，对美洲进行贸易和殖民扩张，便一跃而成为西方最先进的资本主义的国家。它在十七世纪中叶就进行了资产阶级革命，推翻了君主专制制度，建立了内阁向议会负责的代议制。在经济方面，它在十八世纪就进行了工业革命，以机器工厂代替了手工业工厂。随着政治经济的发展，自然科学在牛顿的影响之下也有迅速的进展。哲学在自然科学影响之下建立起一套经验主义的思想体系。经验主义强调感性经验是一切知识的来源，否认有所谓先天的理性观念，所以和大陆上莱布尼兹派的理性主义是对立的。在培根、霍布斯和洛克诸人的手里，经验主义基本上是唯物主义的。但是由于片面地强

调感性经验，它或是停留在机械主义上面（例如霍布斯、洛克和博克），或是流为感觉主义，导致主观唯心主义（例如贝克莱）或怀疑主义和不可知论（例如休谟）。

在文艺实践方面，英国文学自从伊丽莎白时代戏剧在莎士比亚手里达到高峰以后，一直在蓬勃地发展。莎士比亚的范例教育了英国人敢于冲破古典传统的公式和规则，结合时代的需要，独辟蹊径，进行创作。在十七世纪有弥尔顿的《失乐园》和《力士参孙》，反映了资产阶级革命和民族独立的理想。随着君主专制的短期复辟，法国新古典主义的影响逐渐渗透到英国，德莱顿、蒲柏和约翰逊等人发展出一种带有民族色彩的冲淡了的新古典主义文学。由于资产阶级渐占上风，文学的听众也逐渐由上层阶级转到中产阶级，而文学的性质也逐渐变成主要是反映资产阶级生活和理想的。由于这个缘故，报刊文学、市民戏剧以及近代小说都最早在英国出现，浪漫主义的萌芽也在新古典主义运动中就已逐渐生长起来。这些转变在欧洲大陆上都发生过深刻的影响。例如英国市民戏剧帮助了狄德罗和莱辛建立市民戏剧的理论，打破了新古典主义的桎梏；英国感伤主义的小说促进了法国反映市民现实生活的小说的发展（例如卢梭的作品），英国民间文学和带感伤气氛的自然诗也在欧洲唤醒了浪漫主义的情调。

这时期的英国美学思想一方面是建立在经验主义哲学基础上，一方面也是反映当时英国文艺实践情况的。英国经验主义美学家有一个很长的行列，这里只介绍代表性和影响都较大的人物。

一 培 根

培根（Francis Bacon，1561—1626）和莎士比亚同生在英国资产阶级上升时期，是文艺复兴时代的精神在英国的体现。他总结了当

时新兴的自然科学的经验和成就，并且瞭望到自然科学发展的远景，立志要促进这种发展，在《学术的促进》、《新大西洋》和《新工具论》这一系列的著作中奠定了英国经验主义哲学的基础。他的思想在各方面都带有深刻的革命的意义。首先他初步认识到认识与实践的密切关系；认识是为着实践，认识也要根据实践。他是近代第一个把人生理想由观照转到行动的人。他有一句名言："知识就是力量，要借服从自然去征服自然。"这句话在实质上已隐含着"自由是对必然的认识"的意思。知识的力量要用在征服自然方面，而征服自然就要服从通过经验知识所掌握到的自然的必然规律。他反对过去经院派的玄学思辨，把它比作蜘蛛，只会从自己腹中吐出丝来织网；他认为真正的哲学家要象蜜蜂，从各种花蕊采取甜汁，通过自己的消化力，把它转化成蜜。这就是说，哲学家不应从概念出发而应从感性经验出发。但是他也承认感官带有欺骗性，不完全可靠，特别是因为人们满脑子都是迷信、成见和偏见之类"偶像"，这些都足以阻碍真知灼见，所以要破除这些"偶像"，才能保持认识功能的清洁与锐敏，还要通过不断的观察和实验去证实或纠正感性的认识。由于重视观察和实验，培根攻击长期统治西方的亚里斯多德的偏重演绎法的形式逻辑，指出由个别事例上升到一般原则的归纳法更有助于科学发明。把感性认识看作知识的基础，信任根据观察和实验的归纳法，以及强调认识的实践功用，这是培根思想中两大基本概念，而这两大基本概念替近代科学的发展指出了正确的方向。马克思和恩格斯说过，"英国唯物主义和整个现代实验科学的始祖是培根"[①]，足见马克思主义创始人对培根的估价是很高的。

培根对于美学的贡献首先就应从他的科学观点和科学方法去

---

① 《马克思恩格斯全集》第二卷，第165页。

认识。由于他奠定了科学实践观点和归纳方法的基础，美学才有可能由玄学思辨的领域转到科学的领域，而在实际上由培根思想发展出来的英国经验派的美学也正是朝着科学的道路前进，特别是在对审美现象进行心理学的分析方面。这并非说，培根的个别的美学观点就无足轻重。他把人类学术分为历史、诗和哲学三部门，把人类知解力也分为记忆、想象和理智三种活动，认为"历史涉及记忆，诗涉及想象，哲学涉及理智"。他在这里已见出形象思维和抽象思维的分别，明确地把诗纳到想象的范围，为后来美学对想象研究的重视开了先例。他也把复现的想象（即记忆）和创造的想象分开，指出创造想象的特征在于"放纵自由"。他说，"想象既不受物质规律的拘束，可以把自然已分开的东西合在一起，也可以把自然已结合在一起的东西分开，这样就在许多自然事物中造成不合法的结婚和离婚"。这里所指出的就是近代心理学家所说的想象中联想和分想两种对立的活动。由于诗是想象的产品，所以它是一种"虚构的历史"。为什么要有"虚构的历史"呢？培根回答说：

> 世界在比例上赶不上心灵那样广阔。因此，为了使人的精神感到愉快，就须有比在事物的自然本性中所遇到的更宏伟的伟大、更严格的善和更绝对的变化多彩。因为真实历史中的行动和事迹见不出能使人满足的那种宏伟，诗就虚构出一些较伟大、较富于英雄气概的行动和事迹。……这样，诗就显得有助于胸怀的宏敞和道德，也有助于欣赏。所以诗在过去一向被认为分享得几分神圣性质，因为它能使事物的景象服从人心的愿望，从而提高人心，振奋人心……①

① 本段引文均见《学术的促进》第二卷。

这就是说,艺术要对自然加以理想化,借提高自然来提高人的心灵,具有娱乐和教育的双重作用。

在《论美》这篇短文里,培根用简短的隽语来表达他关于美的一些独到的看法。从罗马西塞罗以后,美在于形状的比例和颜色,在西方已成为流行的看法,培根却认为“秀雅合度的动作的美才是美的精华,是绘画所无法表现出来的”。这句话已暗含莱辛在《拉奥孔》里所说的美与媚(动态美)之分以及绘画不适宜于表现动作的意思。培根也不赞成美在比例的看法。他说:“凡是高度的美没有不在比例上显得有些奇怪。”他既反对希腊画家亚帕勒斯“从许多面孔中选择最好的部分去构成一个顶美的面孔”的办法,也反对德国画家杜勒“按照几何比例去画人像”的办法,因为他认为画家“在把面孔画得比实际更美时不应该凭死规矩,而应该凭一种得心应手的轻巧,就象一个音乐家演奏出一曲优美的乐调那样”。这就是说,艺术不能凭机械的拼凑而要凭艺术家的灵心妙运,接着他指出美不在部分而在整体以及美与品德的关系。他说的话虽不多,但足以见出他考虑到美的一些重要问题,而且敢于提出不同于过去的看法。在强调想象虚构、理想化、动态美和艺术家的灵心妙运这几点上,他的美学思想已含有浪漫主义的最初萌芽。

二　霍布斯兼及洛克

霍布斯(Thomas Hobbes,1588—1679)早年做过培根的秘书,在英国革命前夕他屡次住过巴黎,结识了当时欧洲哲学界和科学界的领袖笛卡儿、加桑迪和伽利略,部分地接受了他们的影响。他重视培根所忽视的依靠演绎推理的几何学和数学。他“把培根的

唯物主义系统化了"[1],但是也把它机械化了。"一切存在的东西都是物体,一切发生的事件都是运动。"人是"自动的机械",心也只是精微的物体,心的一切活动如思想情感意志等等都是物质的运动。只有个别的物体存在,抽象的一般的观念都只是些文字符号,实际上并不存在。哲学的任务只在运用数学的方法去研究物体和它的运动,寻求事物之间的因果关系。因此在哲学里他排除了有神论和目的论。这是他的一个很大的功绩。

生在革命时代,霍布斯所最关心的是政治。他害怕革命战争的威胁,从资产阶级要求安定的巩固的社会秩序以便发展生产的立场出发,他在他的名著《巨鲸》里提出一套为君主专制制度辩护的哲学。这套哲学是以极端的性恶说和功利主义为基础的。依霍布斯看,人生来是自私的、残酷的,在"自然状态"(即原始状态)里,"人对人是豺狼",互相残杀,以便维持自己的生命和安全。等到这种情况维持不下去了,原始人才订成社会公约,宣布放弃原来的每个人都有的互相掠夺残杀的自由和权力,把它移交给一位代表共同意志的个人(专制君主),对他都要绝对服从,以便换取社会全体成员都需要的和平和安全。是非善恶本来是不存在的,在"自然状态"中每个人所希求的东西就是善的,所厌恶的东西就是恶的;在受公约约束的社会里,是非善恶就要取决于专制君主。宗教也要服从世俗政权。霍布斯的主张不是当时英国人所乐闻的,教会对他特别仇恨。他的《巨鲸》曾遭到议会的申斥。他对教会神权和中世纪经院派哲学的攻击,他的机械唯物主义,以及他的关于社会公约的学说在当时都带有进步的意义,对法国启蒙运动的领袖们发生过显著的影响。

---

① 《马克思恩格斯全集》第二卷,第164至165页。

在美学方面，霍布斯的贡献在于他在《论人性》里以及在《巨鲸》里有系统地深入地讨论了人类心理活动。他可以说是英国经验派心理学的始祖。他奠定了经验主义哲学的基本原则：一切人类思想都起源于感觉。他也初步建立了经验派美学用来解释想象和虚构乃至一般审美活动的观念联想律，指出想象虽是"衰退的感觉"，却可以把不同的感觉所留下来的意象或观念加以自由综合，例如"感觉在一个时候显出一座山的形状，在另一个时候显出黄金的颜色，后来想象就把两个感觉组合成一座黄金色的山"①。霍布斯有时把这种观念的联想叫做"复合的想象"，例如一个人"想象自己就是海格立斯或亚力山大"，他指出这"实际上只是心的一种虚构"②。这些都属于所谓"类似联想"。霍布斯也注意到"接近联想"，他说："凡是在感觉中彼此直接衔接的运动在感觉后也还是联在一起的。一旦前一个运动再度发生，后一个运动根据被推动的物质的联贯性，也就接着来。"③

霍布斯对于想象研究的创见在于把想象和欲念联系起来。这正如他把感觉和情感联系起来一样，骨子里是认识与实践的结合。依他看，感官受到另一物体运动的冲击，就产生两种反应，一是认识性的反应，就是感觉；一是实践性的反应，就是快感或痛感（情感）。如果受到的冲击有益于生命功能，就会产生快感以及随着来的欲念；如果受到的冲击有害于生命功能，就会产生痛感以及随着来的厌恶。这样就引起寻求和畏避两类行动的意志。根据想象是否联系到的欲念，霍布斯把"思想的联系"或"思路"分为不经控制没有意图的和有控制有意图的两种，并且把有控制有意图的思想

---

① 《论人性》第三章。
② 《巨鲸》第二章。
③ 同上书，第三章。

联系和创造发明的能力等同起来：

> ……第二种思想联系较恒常，因为它是由某个欲念或意图控制住的。……从欲念出发，就想起我们过去见过的某种手段可以达到我们现在所悬的目的，从此又想到要用上这个手段，还要通过另一手段，如此继续想下去，终于发现在我们能力范围之内的那个开始着手点。……总之，思路在受意图控制的时候，它不是别的，就是寻求，就是拉丁人所称为“智慧”的那种创造发明的能力，它或是就现在或过去的某一结果去寻求它的原因，或是就现在或过去的某一原因去寻求它的结果。
>
> ——《巨鲸》第三章

霍布斯在这里所说的正是创造的想象。这里有两点值得注意。第一点是创造的想象必然要受欲念、意图或目的控制，因此，想象就必然是与情感联系的，也必然是艺术家的自觉活动。第二点是这番话对于形象思维和抽象思维是同样适用的，形象思维也有它的逻辑性，和抽象思维并非绝对对立。

霍布斯不认为单凭想象就可以创造艺术，这还可以从他对于想象力和判断力的关系的看法上见出。他对这两种认识功能所指出的分别是著名的：

> 在思想的承续中，人们对他们所想的事物只注意到两方面：它们彼此相类似或不相类似，它们有什么用处或怎样用它们来达到目的。能看出旁人很少能看出的事物间的类似点，这种人就算是……有很好的想象力。能看出事物间的差异和不同，就要靠在事物中进行分别、辨识和判断，在不易辨识的

地方能辨识，这种人就算是有很好的判断力。……

——《巨鲸》第八章

总之，想象力用来求同，判断力用来辨异。这两种认识功能是互相补充的，在诗和一般艺术中也是如此。霍布斯把想象力和十七八世纪文艺界所流行的一个术语“巧智”（wit）等同起来，认为这个品质使诗人达到崇高境界，他又把判断力和“审慎”（discretion）等同起来，认为须有这个品质才可以控制想象[1]。所以在二者之中，判断力是更为重要的。“想象力如果没有判断力的帮助，就不应作为一种优良品质来表扬。”[2]因此，霍布斯认为“一个人如果准备写一部英雄体诗，去显示出英雄品质的可敬爱的形象，他就不仅要凭一位诗人的资格，去搜集他的材料，而且也要凭一位哲学家的资格，去整理他的材料”[3]。霍布斯对于判断力的重视有一个深刻的原因：他认为诗要逼真才美。他说：

> 我不同意那些认为诗的美就在于虚构离奇的人。因为正如真实对历史的自由是应有的约束，逼真对诗的自由也是应有的约束。……一个诗人可以超越自然的实在的作品，但是决不可以超越自然的可思议的可能性[4]。（重点为引者加）

历史要真实，真实就是符合已然事实；诗却要逼真，逼真者于事不必已然，于理却必可能；它可以虚构自然界所没有的东西，造出“第

① 参见《奥德赛》的英译本序文。
② 《巨鲸》第八章。
③ 给达文兰特的《冈地博特》史诗的序文的回答。
④ 同上。

二自然”来,但是决不可以违反自然的理性和规律。从亚理斯多德指出诗与历史的分别以后,关于“真实”和“逼真”的话说得很多,霍布斯的这几句话说得最为简赅透辟,在精神实质上是符合现实主义的。

关于美与善和丑与恶的联系和分别,霍布斯也有一个值得注意的看法:

> 有三种善:在指望中的善,即美;在效果上的善,即欲念所向往的目的,叫做愉快的;以及作为手段的善,叫做有用的,有利益的。恶也有这三种。
>
> ——《巨鲸》第六章

从此可见,美还是一种善(丑也还是一种恶),所不同者,通常所谓“善”不外是“欲念所向往的目的”或是达到这目的所须采取的手段。满足欲念,所以是愉快的;帮助实现目的,所以是有效用的;至于美则指“凡是由某种明显的符号使人可指望到善的东西”,这种符号表现在“形状或面貌”上,这就是说,美是善在“形状或面貌”上的“明显的符号”,使人见到这种符号,就可以“指望”到善。所以善是美的内容,而美是善的表现形式。丑与恶可以由此类推。这个看法的优点在于既见出美与善的联系,又见出美与善的区别。它和后来康德的“美是道德精神的象征”的看法有些类似。

霍布斯对可笑性或喜剧性这个审美范畴也提出过独创的见解。他指出“习以为常的事不能引人发笑,引人发笑的都必定是新奇的,不期然而然的”,笑的原因在于“突然发现自己的优越”,因此他对笑下了如下的定义:

> 笑的情感不过是发现旁人的或自己过去的弱点,突然想

到自己的某种优越时所感到的那种突然荣耀感。人们偶然想起自己过去的蠢事也往往发笑，只要那蠢事现在不足为耻。人们都不喜欢受人嘲笑，因为受嘲笑就是受轻视①。

笑的突然性和不期然而然的情况后来被康德采用到他的学说里。“突然荣耀感”可以解释“嘲笑”一类现象，但不一定能解释一切笑与喜剧性的现象。

英国经验主义哲学的基本观点在霍布斯的著作里都已大致奠定，所以他应该是最有资格代表这一派哲学的人，但是过去美学史家们往往不选他而选洛克(John Locke，1632—1704)，主要的理由在于洛克对后来经验主义哲学思想发展的影响比较大。如果就思想的独创性以及深度和广度来看，霍布斯实在洛克之上。洛克的《论人的知解力》不过是就霍布斯思想的某些部分加以发挥和修正。例如霍布斯已注意到观念联想的事实，洛克给这事实确定下一个为后来人一直沿用的名称，即“观念的联想”(association of ideas)。他也修正了霍布斯，霍布斯只承认感觉为一切观念的来源，洛克却认为观念除感觉之外，还有在心理功能方面的一个来源，就是反思(reflection)的能力。在美学方面，洛克的贡献并不多。他的关于“巧智”和判断力的分别所说的一段话是艾迪生和后来人所常援引的：

巧智主要见于观念的撮合。只要各种观念之间稍有一点类似或符合时，它就能很快地而且变化多方地把它们结合在一起，从而在想象中形成一些愉快的图景。至于判断力则见于仔细分辨差别极微的观念，这样就可避免为类似所迷惑，误把一件事物

---

① 《论人性》，参见《巨鲸》第六章。

认成另一件事物。这种办法(判断力所用的)和隐喻与影射(巧智或想象力所常使用的两种修辞格——引者)正相反,而隐喻与影射在大多数场合下正是巧智使人逗趣取乐的地方,它们很生动地打动想象,受人欢迎,因为它的美令人不假思考就可以见到。如果用真理和理性的规则去衡量这种巧智,那对它就会是一种唐突,因为这样办,就会显出它并不符合这类规则……

——《论人的知解力》第二卷一一章

不难看出,这里所指出的分别正是霍布斯所曾经指出过的求同与辨异的分别。象当时一般新古典主义批评家一样,洛克把想象和"巧智"等同起来,把它窄狭化到隐喻和影射的运用。他以施恩惠的口吻,宽容想象的产品"不符合真理和理性的规则"。

洛克对诗和艺术抱有一种极端功利主义的态度。他在《论教育》里劝父母不让儿童学诗,要"把他们的诗才压抑下去,使它窒息","因为在诗神的领域里,很少有人发现金矿银矿","除掉对别无它法营生的人以外,诗歌和游戏一样不能对任何人带来好处"。这番话倒可以生动地说明资本主义社会极不利于诗和艺术的发展。

三 夏夫兹博理

经验主义是十七八世纪英国的主要思潮,但是当时也还有一股次要的对立的思潮,那就是剑桥派的新柏拉图主义。夏夫兹博理(The Earl of Shaftesbury,1671—1713)是接近这一派的[①]。他出

---

① 他的主要著作有:一、《论特征》(1711年),这是关于"人、习俗、意见、时代等等"的杂感,其中《道德家们》、《给一位作家的忠告》等文涉及美学问题的较多;二、《论特征》第二编(1713年),副题为"形式的语言",实即论艺术的表现方式。

身贵族，早年曾受过洛克的教育，但是他对洛克以及霍布斯的哲学思想却坚决反对。争执的焦点在于人是否生来就有道德感（包括美感）的问题。霍布斯曾力图证明人在一切方面都从自私的动机出发，道德不过是维持社会秩序的一种方便，趋善避恶其实只是求奖避惩。洛克则认为人心本来是一张白纸，一切知识都只是感官印象的拼凑，没有先天观念，也没有先天的道德感。夏夫兹博理反对这些学说，因为它们都把世界和人看成单纯的机械，使人类社会所需要的道德在人性中找不到根基。他在给一位大学青年的信里指责洛克说：

> 是洛克把一切基本原则都打破了，把秩序和德行抛到世界之外，使秩序和德行的观念（这就是神的观念）变成不自然的，在我们心里找不到基础。

这几句话总结了夏夫兹博理和经验派的分歧。他这位新柏拉图主义者是站在当时以莱布尼兹为首的理性派一边的。按照这派的看法，人心里生来就有一些先天的理性观念，如“秩序”、“德行”之类，正是这些理性观念才是道德行为在人心中的基础。洛克否定了一切先天观念，因而也就使秩序和德行之类理性观念变成“不自然的”，这也就是说，不是天生的，这也就无异于抛开秩序和德行在人心中的基础。在夏夫兹博理看来，这就会导致宇宙间道德秩序的瓦解和人的精神生活的死亡。他的整部伦理学说和美学学说都是为着挽救这种悲惨结局而建立的。

他的基本出发点就是人天生就有审辨善恶和美丑的能力，而且审辨善恶的道德感和审辨美丑的美感根本上是相通的、一致的。他替这种天生的能力取了各种不同的称号：“内在的感官”、“内在的眼睛”、“内在的节拍感”等等。后来人也有把这种感官称为“第

六感官”的。这里有两点值得注意。第一点是在视听嗅味触五种外在的感官之外,设立另一种在心里面的“内在的感官”,作为审辨善恶美丑的感官,足见审辨善恶美丑不能靠通常的五官。其次,审辨善恶美丑的能力虽是一种心理的能力,而在性质上却还不是理性的思辨能力,而是一种感官的能力,它在起作用时和目辨形色、耳辨声音具有同样的直接性,不是思考和推理的结果:

> 眼睛一看到形状,耳朵一听到声音,就立刻认识到美、秀雅与和谐。行动一经察觉,人类的感动和情欲一经辨认出(它们大半是一经感觉到就可辨认出),也就由一种内在的眼睛分辨出什么是美好端正的、可爱可赏的,什么是丑陋恶劣的、可恶可鄙的。这些分辨既然植根于自然(“自然”指“人性”——引者),那分辨的能力本身也就应是自然的,而且只能来自自然,怎么能否认这个道理呢?
>
> ——《道德家们》第三部分第二节

从此可见,夏夫兹博理认为对善恶美丑的分辨既然是直接的,所以就是自然的,即天生的;分辨的动作既是自然的,分辨的能力本身也就只能是自然的,即天生的;人心并不象洛克所说的生来就只是一张白纸。

不过“内在的感官”毕竟不同于外在的感官,而是与理性密切结合的。夏夫兹博理举吃草的牲畜在美丽的原野上欢天喜地为例,说牲畜们并不是认识到美而快乐,“它们所喜欢的并不是形式而是形式后面的实物。……形式如果不经过观照、评判和考察,就决不会有真正的力量,而只是平息被激动的感官和满足人的动物性部分的东西的一种偶然的标志”[①]。接着他下结论说:

---

① 《道德家们》第三部分第二节。

> 如果动物因为是动物，只具有感官(动物性的部分)，就不能认识美和欣赏美，当然的结论就会是：人也不能用这种感官或动物性的部分去体会美或欣赏美；他欣赏美，要通过一种较高尚的途径，要借助于最高尚的东西，这就是他的心和他的理性。

夏夫兹博理在这里把人分为动物性的部分和理性的部分；通常的感官属于动物性的部分，"内在的感官"才属于人的心和理性的部分；审美的能力只属于后者而不属于前者。

这种有别于动物性部分的理性部分究竟是什么呢？按照霍布斯的性恶论，人生来是自私的，道德的行为也出于自私的动机，就是考虑到善恶会招致奖惩报应，所以人就只有动物性的部分而没有理性的部分。夏夫兹博理提出理性的部分是针对霍布斯的性恶论而进行反驳的。理性的部分就是人性中的善根，就是生来就有的道德感或是非感。所谓"善"和"道德"是和社会生活分不开的。所以理性的部分就是生而就有的适合于社会生活的道德品质。夏夫兹博理反驳霍布斯说："如果吃和喝是天生自然的，群居也是天生自然的"，因此一个人不可能生而没有适宜于群居的道德感：

> 不可能设想有一个纯然感性的人，生来禀性就那么坏，那么不自然，以至到他开始受感性事物的考验时，他竟没有丝毫的对同类的好感，没有一点怜悯、喜爱、慈祥或社会感情的基础。也不可能想象有一个理性的人，初次受理性事物的考验时，把公正、慷慨、感激或其他德行的形象接受到心里去时，竟会对它们没有喜爱的心情或是对它们的反面品质没有厌恶的心情。一个心灵如果对它所认识的事物没有赞赏的心情，那就等于没有知觉。所以既然获得了这种以新的方式去认识事

物和欣赏事物的能力，心灵就会在行动、精神和性情中见出美和丑，正如它能在形状、声音、颜色里见出美和丑一样。

——《论德行或善良品质》第一卷第三部分第一节

夏夫兹博理把“在行动、精神和性情中见出美和丑”和“在形状、声音、颜色里见出美和丑”看作是相同的，也就是把道德感和美感看作是相同的。人好善而恶恶，其实就是因为善是美的而恶是丑的。所以有人认为夏夫兹博理的伦理观点以美学观点为基础，这是不错的。由于他看出美与善的密切联系，他也看出审美是与怜悯、喜爱、慈祥、公正、慷慨之类“社会感情”的密切联系，这也就是说，他看出了美的社会性。这是他的美学观点中的合理因素，正是在这一点上，他的学说对经验派片面强调动物性本能的美学观点是一个重要的纠正。他的错误在于肯定这类“社会情感”不是社会发展的产物，而是人在“自然状态”中生而就有的资禀。在把道德看成社会发展的产物这一点上，霍布斯无疑地比他正确。另外一点是夏夫兹博理没有认识清楚的：美感究竟是感性的活动还是理性的活动呢？从他把审美能力称为内在的感官看，他似乎强调审美活动的感性的性质，所以他强调它的不假思索和直接性。但是从他区别动物性部分与理性部分，把审美归到理性活动看，他又似强调审美活动的理性的性质。感性活动和理性活动是可以统一而且应该统一的，但是它们究竟属于两个不同的阶段，而夏夫兹博理却把它们在同一阶段（实际是感性阶段）里统一起来，把理性活动看成一种不假思考的近似感性直觉的活动，这就带有神秘主义的色彩了。

事实是夏夫兹博理没有脱离神秘主义，因为他的哲学基础是新柏拉图主义。他还肯定神的存在。他不满意霍布斯和洛克把宇宙只看作“神的机械”，他自己却要把宇宙看作“神的艺术作品”。宇宙就是一个和谐整体，就是一件美的艺术品，“这整体就是和谐，

节拍是完整的，音乐是完美的”。他沿袭普洛丁的看法，恶与丑只是部分的，其功用在衬托出整体的和谐。这世界就象莱布尼兹所说的，是“一切可能世界中的最好的世界”。莱布尼兹之所以对夏夫兹博理那样赞赏，也正因为他们两人都是理性主义者和乐观主义者。夏夫兹博理还采取了新柏拉图派的人天相应的学说。人是小宇宙，反映大宇宙；人心中善良品质所组成的和谐或“内在节拍”反映大宇宙的和谐。这大宇宙的和谐才是夏夫兹博理所说的“第一性美”，而人在自然界和自己的内心世界所见到的美只是“第一性美”的影子。“内在节拍”又是认识和欣赏形状、声音和颜色的外在美所必有的条件。所以自己的心灵不美的人就无法真正认识美和欣赏美。

宇宙既是一件艺术品，而宇宙的创造者上帝，当然也就是一位艺术家。他是一切美的来源，也是一切艺术家的榜样。在《给一位作家的忠告》里夏夫兹博理说：

> 真正的诗人事实上是一位第二造物主，一位在天帝之下的普罗米修斯。就象天帝那位至上的艺术家或造形的普遍的自然一样，他造成一个整体，本身融贯一致而且比例合度，其中各组成部分都处在适当的从属地位……

值得注意的是“天帝那位至上的艺术家”又叫做“造形的普遍的自然”。作为一个“自然神”论者，夏夫兹博理是把“普遍的自然”和神等同起来的。作为一个新柏拉图主义者，他是把物质（材料）和精神（心灵）看作不但对立而且彼此独立的。这两对立面之中精神是首要的，精神贯注到物质里，物质才能有形式，有生命。神是使物质具有形式的最后因，所以说他是一位“造形的”“至上艺术家”。是他造成了宇宙这个和谐整体。就作用来说，诗人或艺术家也是

赋予形式于物质的，也是“造形”的，所以他是“第二造物主”，而他的作品是“第二自然”，是本身融贯一致、主从关系恰当的和谐整体。

所以无论是自然还是艺术作品都应该是美的，而在美这个属性上都应该是一致的。这就涉及美在哪里的问题。由于把精神和物质、形式与材料割裂开来，由于把精神和形式看成第一性的，夏夫兹博理得出的结论是：

> 美的，漂亮的，好看的都决不在物质（材料）上面，而在艺术和构图设计上面；决不能在物体本身，而在形式或是赋予形式的力量。
>
> ——《道德家们》第三部分第二节

他举徽章、钱币、镶嵌品、雕像之类艺术品为例，认为金属材料是“被美化者”，而艺术才是“美化者”，“真正美的是美化者而不是被美化者”。“物体里并没有美的本原”，因为物体既不能“控制自己或调节自己”，又不能“对自己存目的，起意图”，只有心灵才有本领去控制物质，调节物质，对物质存目的，起意图，所以心灵才是物体美的本原。

接着他把形式（美所在）分为三类。第一类是“死形式”，“它们由人或自然赋予一种形状，但是它们本身却没有赋予形式的力量，没有行动，也没有智力”。例如山川金石草木和人所制作的一切。第二类是“赋予形式的形式”，“它们有智力，有行动，有作为”；“这类形式有双重美，一方面有形式（心的效果），一方面又有心”，所以远比“死形式”的美较高级。这其实就指心灵完美的人。第三类形式不仅赋予形式于物质，而且“赋予形式于心本身”，所以就是“一切美的本原和泉源”，“建筑、音乐以及人所创造的一切都要溯源到这一类美”。这就是所谓“第一性美”，也就是自然神。夏夫兹博理

用这种客观唯心主义的美学观点作为武器，向经验主义或机械唯物主义进行斗争，其基本倾向是反历史潮流的，但是其中也并非毫无投合历史潮流的因素。其一是把“赋予形式的形式”看作高于“死形式”，即把人的优美品质看作高于“形状、声音和颜色”的外在美那种人道主义思想，其次是“赋予形式”、“造形”、“构图设计”这些概念所隐含的对创造想象的重视。

此外，夏夫兹博理的美学思想中还有三点值得注意：

第一是他在《海格立斯的选择》[①]一文里，提到画家在描写动作时应该在这动作过程中选择最富于暗示性的一顷刻。这个看法是由莱辛在《拉奥孔》里加以发挥的。

其次是他的美标志健康和旺盛，而丑则标志疾病和灾祸的看法：

> 比例合度的和有规律的状况是每件事物的真正旺盛的自然的状况。凡是造成丑的形状同时也造成不方便和疾病。凡是造成美的形状和比例同时也带来对适应活动和功用的便利。
>
> ——《杂想录》第三部分第二章

他认为这个道理也适用于艺术所摹仿的形状以及心灵方面的美和丑，因此他下结论说：

> 凡是美的都是和谐的和比例合度的，凡是和谐的和比例合度的都是真实的，凡是既美而又真实的也就当然是愉快的和善的。
>
> ——《杂想录》第三部分第二章

---

① 《论特征》第二编。

他在这里从“对适应活动和功用的便利”的角度来衡量事物形状或品质的善和美，断定美在于旺盛的生命而丑在于疾病和灾祸。这个看法在后来许多美学家（例如黑格尔、车尔尼雪夫斯基等）的著作里得到进一步的发挥。不过夏夫兹博理所理解的“对适应活动和功用的便利”是和他的目的论与宇宙理性秩序的概念分不开的。

第三是他再三强调文艺的繁荣有赖于政治的自由，暴力专制下的阿谀逢迎的情况不利于产生伟大的文艺。他举罗马为例：

> 罗马人自从开始放弃他们的野蛮习俗，向希腊学会用正确的典范来培养他们的英雄、演说家和诗人之日起，就违反公道，企图剥夺世界人民的自由，因而也就很符合公道地丧失了他们自己的自由。随着自由的丧失，他们就不仅丧失了他们的词章中的力量，而且连他们的文章风格和语言本身也都丧失了。后来在他们中间起来的诗人都只是些不自然的长得很勉强的植物。
>
> ——《给一位作家的忠告》第二部分

文艺需要自由，因为文艺是为进行说服教育的，说服教育就要假定人民有根据自愿去行动的自由：

> 在把说服作为领导社会的主要手段的地方，在人民先须受到说服才肯行动的地方，那里词章就会得到重视，演说家和诗人就会得到听众，而民族中天才和有智慧的人们也就会献身于借理智去说服人民的那些艺术的研究。
>
> ——《给一位作家的忠告》第二部分

文艺与政治自由的密切联系在启蒙运动时期是一般文艺理论家所特别看重的。休谟在《论文艺和科学的兴起和发展》里以及温克尔

曼在《古代造形艺术史》里都着重地论证过这种联系。这反映了当时上升资产阶级的要求。

夏夫兹博理的新柏拉图主义无疑是反历史潮流的，但是对经验派感觉主义的片面性也起了一些纠正作用。至少是他的著作引起了人们的思考和辩论，促进了美学思想的发展。他在当时的影响是巨大的，不但在英国建立一个美学学派，而且对大陆上启蒙运动的领袖们也发生过广泛的影响。莱布尼兹、孟德斯鸠、狄德罗、莱辛、赫尔德以至康德和席勒对他都作过很高的估价。

四　哈奇生

夏夫兹博理的《论特征》曾受到曼德维尔（Mandeville，1670—1733）的讥嘲和攻击。这位在英国行业的荷兰医生在哲学思想上接近霍布斯。他在《蜜蜂的寓言》和其他著作里特别反对夏夫兹博理这派道德家们的人生来就有道德感的看法。他认为德行起于荣辱感，而荣辱感起于自私，它是“谄媚配上骄傲所养的孩子”，是僧侣和政客们为他们自己利益的宣传口号，所以是教育、习俗和训练的结果，不是什么天赋的品质。而且道德家们所责备的恶劣行为也是文明社会所必需的，因为肯花钱过骄奢淫逸生活的人愈多，对货物的要求也就愈多，就业者也就愈多，而工资也就愈高，因此社会也就愈繁荣。他的这套似乎骇人听闻的论调曾轰动一时，引起许多卫道者的反驳，其中之一便是夏夫兹博理的门徒哈奇生（Francis Hutcheson，1694—1747）。

哈奇生的主要著作是《论美和德行两种观念的根源》（1725）。他曾明白宣布这部著作的目的是“解释和辩护夏夫兹博理的学说”，也就是针对曼德维尔的攻击，辩护道德感或“内在感官”的先天性。这部书第一卷专论美，在英国专门论美的著作中，这要算是

头一部。哈奇生继承了夏夫兹博理的主要观点，即美感与道德感是相通的、一致的而且是天生的。他所反对的是洛克派的“对美和秩序的喜爱是便利、习俗或教育的结果”的看法。他认为如果说美感起于便利，便是把美感和利害计较混淆起来，这就必然要否定美感与道德感的一致性；如果说美感起于习俗或教育，便是否认审美能力在自然本性中的根源。他用来反驳敌对论调的论证是审美活动的直接性以及在作用上和感官的类似性。“有些事物立刻引起美的快感”，所以就应有“适宜于感觉到这种美的快感的感官”，即内在感官（Ⅰ:15）。这种内在感官与外在的五官既有区别，也有类似。区别在于耳目之类外在感官只能接受简单的观念，只能受到较微弱的快感；但是认识“美、整齐、和谐”的内在感官却可“接受复杂的观念，所伴随的快感远较强大”。“例如就音乐来说，一部优美的乐曲所产生的快感远远超过任何一个单音所产生的快感”（Ⅰ:8），这就是说，单音产生简单的观念，只须靠外在感官（耳）去接受，乐曲产生复杂的观念，却须靠较精细的内在感官去接受。所以单凭视觉或听觉的人只能感到简单观念所产生的较微弱的快感，“也许不能从乐曲、绘画、建筑和自然风景中得到快感”（Ⅰ:10）。象一般经验派美学家一样，哈奇生也没有看出美感与感官快感在性质上的分别，只看到它们的量的分别，美感只是“远较强大的快感”。

但是内在感官和外在感官在直接性上毕竟类似，哈奇生就是根据这一点把审美能力称为一种独立的“感官”：

> 把这种较高级的接受观念的能力叫做一种“感官”是恰当的，因为它和其他感官在这一点上相类似：所得到的快感并不起于对有关对象的原则、原因或效用的知识，而是立刻就在我们心中唤起美的观念。
>
> ——Ⅰ:13

在这里他把知觉（感官印象）和知识对立起来，对于“原则、原因或效用的知识”要通过理智，没有感觉的那种直接性。因此，他推论到“美的快感和在见到利益时由自私心所产生的那种快感是迥不相同的”（Ⅰ：15）。除掉产生时直接与间接的分别以及上文所提过的强度上的分别之外，他指不出这种不同究竟何在。

哈奇生把审美的内在感官和“审美趣味”看作一事，认为它既是天生的，不是习俗造成的，就用不着教育和训练。这样片面地强调天资而否定社会环境的影响，哈奇生就比他的老师倒退了一大步，因为夏夫兹博理很重视文化修养对于审美趣味的作用。在这一点上哈奇生也不免自相矛盾。在谈到在审美趣味的分歧时，他又说这种分歧是由于联想。他似乎没有想到“联想”当然不能是天生的，只能是习俗教育和个人生活经验的结果。承认“联想”的作用，内在感官的接受性就不是那么绝对了。

在对美作分类尝试的美学家中，哈奇生算是较早的一个。他把美分为本原的（或绝对的）和比较的（或相对的）两种。绝对美是单就一个对象本身看出来的，相对美是拿一个对象与其他相关对象作比较才看出来的。哈奇生特别声明“绝对”只指一对象与另一对象不发生关系，并非指它与认识主体或心不发生关系：

> 本原美或绝对美并非假定美是对象所固有的一种属性，这对象单靠本身就美，对认识它的心毫无关系；因为美，象其他表示感性观念的名称一样，严格地只能指某个人的心所得到的一种认识。……所以我们所了解的绝对美是指我们从对象本身里所认识到的那种美，不把对象看作某其他事物的摹本或影像，从而拿摹本和蓝本进行比较；例如从自然作品、人工制造的各种形式、人物形体、科学定理这类对象中所认识到的美。比较美或相对美也是从对象中认识到的，但一般把这对

象看作另一事物的摹本或与另一事物相类似。

——Ⅱ:3

在继续说明绝对美时,哈奇生认为对象本身引起绝对美观念的是对寓变化于整齐的感觉。他说:

在对象中的美,用数学的方式来说,仿佛在于一致与变化的复比例:如果诸物体在一致上是相等的,美就随变化而异;如果在变化上是相等的,美就随一致而异。

——Ⅱ:3

寓变化(多样性)于整齐(一致),从杂多中见整一,这是历来从形式看美的美学家们所一致看重的一条规律。哈奇生所谓事物本身的绝对美还是侧重形式方面。在说明绝对美的具体事例中,他到处都应用这一条规律。最能说明问题的是音乐:

在本原美项下可以列入和谐或声音的美,因为和谐通常不是看作另一事物的摹本。和谐往往产生快感,而感到快感的人却不懂得这快感是怎样起来的,但是人们知道,这快感的基础在于某种一致性。

——Ⅱ:3

这就是说,音乐不属于摹仿性艺术,它的快感不起于内容意义而起于形式上某种一致性。

值得注意的是哈奇生认为科学定理也可以美,而这种美是属于绝对的一类。他的理由是科学定理的发明或认识必然引起一种喜悦,这喜悦是一种感觉,与对定理的单纯知识本身不同;它之所

以发生，还是由于在杂多中见出一致，定理虽只一条，而可包括的事例却无穷（Ⅲ:2）。

相对美或比较美主要地指摹仿性艺术的美。"这种美是以蓝本和摹本之间的符合或统一为基础的"，所以逼真是艺术的一个根本要求。但是这并非说艺术就等于自然，"如果只须得到比较美，并不一定要蓝本里原来就有美"。"尽管蓝本里丝毫没有美，一个精确的摹本仍然是美的"（Ⅳ:1）。

哈奇生注意到自然中也可以有相对美，因为自然事物可以象征人的心情：

> 由于我们有一种奇怪的倾向，欢喜类似，自然中每一事物就被用来代表旁的事物，甚至于相差很远的事物，特别是用来代表我们最关心的人性中的情绪和情境。
>
> ——Ⅳ:4

结合到这个事实，他提到比喻、象征和寓言的美，这里显然涉及移情现象。此外，他还提到"面貌、风度、姿势、动态中那种最有力量的美起于想象的表现人心中某些良好道德品质的标志"（Ⅱ:9）。

和当时多数理性派思想家一样，哈奇生是一个目的论者。他认为动物的身体结构美使我们发生快感，是由于这种结构适应该动物的"必需和便利"，即符合它的本质所决定的目的。这是由神的智慧所设计安排的。这种美即一般目的论者所说的"完善"，也属于相对美一类（Ⅱ:2；Ⅴ:1）。

推广一点，变化中见出一致性就产生美感这条总的规律也还是天意的安排，因为"寓变化于整齐的观照对象，比起不规则的对象较易被人更明晰地认出和记住"，把对这种对象的观照和快感结合在一起，就足见"神所具有的那种明智的恩惠"（Ⅷ:2）。

以上是哈奇生的一些基本美学观点。它们只是夏夫兹博理的美学杂感的系统化。他对德国古典美学曾发生过一些影响。莱辛曾把他的《道德哲学体系》译成德文。他的美感与道德感一致、审美活动不涉及概念和利害计较，以及内在感官见出天意安排等观点在康德的《美的分析》里留下了明显的痕迹。他对绝对美与相对美的区分和康德的纯粹美与依存美的区分也有些类似，并且在狄德罗的《论美》里这个区分也被沿用着。

哈奇生的基本出发点是唯心主义的。他的“内在感官”在近代心理学和生理学里都找不到证据，下文还要提到，博克对这种“内在感官”说进行过有力的驳斥。他把美作为由内在感官所接受的一种“观念”(意指“印象”)，“美是观念”的提法也要溯源到他。这种看法在当时很流行，连对哈奇生进行斗争的博克也还是把“崇高”和“美”都看作“观念”。

五 休 谟

休谟(David Hume，1711—1776)是英国经验主义的集大成者。由于把感觉主义推到极端，把事物间的因果关系归结为观念联想上的一致性，否定事物间的必然规律，走到怀疑主义和唯心主义。但是他还没有象贝克莱[①]那样否定客观存在，尽管他认为存在与意识的关系是无从解决的。他的《关于自然宗教的对话》动摇了基督教的有神论的基础，他极力攻击迷信与偏见，力图对人的内心界和自然界进行深入的分析，据说他曾经把康德“从哲学的酣睡中唤醒过来”。

---

① 贝克莱(G. Berkeley，1685—1753)，由经验主义转到主观唯心主义的英国哲学家。

在英国经验派哲学家中，他是最笃好文艺的一个，而且也是最关心文艺和美学问题的一个。他指责亚理斯多德以后的批评家们对文艺和美学问题所发的空谈甚多，所得到的成就甚小，其原因在于没有用“哲学的精密性”来指导审美趣味。他的企图就是要把“哲学的精密性”带到美学领域里来。由于他的美学观点中有很多的矛盾，要正确估价他的贡献是不易的；但是有些人认为他是“一个极端的主观唯心主义者和相对主义者”，则未免只抓住矛盾的反面的一面，休谟的著作（在美学方面主要的是《论人性》中的一部分、《论审美趣味的标准》以及《论怀疑派》）却不能证实这种片面的结论。

继承英国经验派的传统，休谟主要地用心理学分析方法去探讨他所最关心的两个基本问题：一是美的本质，一是审美趣味的标准。

（一）美的本质

关于美的本质问题，他坚决反对美是对象的属性的看法。他举过去许多形式主义者所赞美的圆形为例：

> 欧几里得曾经充分说明了圆的每一性质，但是不曾在任何命题里说到圆的美。理由是明显的，美并不是圆的一种性质。美不在圆周线上任何一部分上，这圆周线的部分和圆心的距离都是相等的。美只是圆形在人心上所产生的效果，这人心的特殊构造使它可感受这种情感。如果你要在这圆上去找美，无论用感官还是用数学推理在这圆的一切属性上去找美，你都是白费气力。（重点是引者加的）
>
> ——《论怀疑派》

休谟指出美不是对象的一种属性，而是某种形状在人心上所产生的效果，并且说明这种效果之所以能产生，是由于“人心的特殊构造”。这几句话可以作为休谟的基本美学观点的总结。是否从此就可以断定休谟是“一个极端的主观唯心主义者和相对主义者”呢？休谟的观点是有矛盾的。这问题要分作两方面来看。我们再引他的两段关键性的话加以分析和说明：

> 美是〔对象〕各部分之间的这样一种秩序和结构：由于人性的本来的构造，由于习俗，或是由于偶然的心情，这种秩序和结构适宜于使心灵感到快乐和满足，这就是美的特征，美与丑（丑自然倾向于产生不安心情）的区别就在此。所以快感与痛感不只是美与丑的必有的随从，而且也是美与丑的真正的本质。（后面的重点是引者加的）
>
> ——《论人性》

> 同一对象所激发起来的无数不同的情感都是真实的，因为情感不代表对象中实有的东西，它只标志着对象与心理器官或功能之间的某种协调或关系；如果没有这种协调，情感就不可能发生。美不是事物本身的属性，它只存在于观赏者的心里。每一个人心见出一种不同的美。这个人觉得丑，另一个人可能觉得美。（重点是引者加的）
>
> ——《论审美趣味的标准》

应该注意的是休谟在前一段里把美和审美者的快感等同起来，在后一段[①]里肯定美“只存在于观赏者的心里”。如果单就这一类的话

---

① 后一段虽是转述旁的哲学家的话，却基本上代表他自己的意见。

来看，休谟的美学观点无疑地有主观唯心主义和相对主义的一面。

但是他也还有另一面，在上引两段话中已可见出。他说对象各部分之间的某种"秩序和结构适宜于使心灵感到快乐和满足"，在《论审美趣味的标准》里他还说，"由于内心体系的本来构造，某些形式或性质就能产生快感"，这些话就显然肯定了客观存在（对象的某种"秩序和结构"、"形式或性质"）是美感的成因之一，这就不是主观唯心主义了。不过他认为只有这一个成因还不够，美感还有另一个成因，就是"人性的本来的构造"或"心理器官或功能"。这客观的和主观的两方面因素须协调合作，才能产生审美的快感。这个看法和康德的美起于外在形式符合认识功能说是一致的，不过没有象康德说的那么玄奥，康德相信目的论，而休谟并不相信目的论。这里也未见得有多大的主观唯心主义的色彩。

问题在于休谟把审美者的快感和美等同起来，认为"快感与痛感是美与丑的本质"。如上所说，这是主观唯心主义的。但是他在这个问题上并没有想得明确，所以露出矛盾。在《论怀疑派》里，他在说明审美趣味与推理作用的区别时，说过这样的话：

> 在美和丑之类情形之下，人心并不满足于巡视它的对象，按照它们本来的样子去认识它们；而且还要感到欣喜或不安、赞许或斥责的情感，作为巡视的后果，而这种情感就决定人心在对象上贴上"美"或"丑"、"可喜"或"可厌"的字眼。很显然，这种情感必然仅存于人心的特殊构造，这种人心的特殊构造才使这些特殊形式依这种方式起作用，造成心与它的对象之间的一种同情或协调。（重点是引者加的）

这里所说的"欣喜或不安"两种情感就是快感或痛感。休谟在这里并没有把这种快感和美等同起来，而是把它看作人心判定对象为美的原

因。依这段话看，审美过程是这样：对象的特殊形式引起快感，这快感又引起对对象作美的评价；就因果关系来说，快感是物我内外协调的结果，而美的评价又是快感的结果。这种看法是否就站不住呢？如果美不是事物本身的一种属性，也不是没有客观基础的主观心理活动的虚构，它就只能是人给对象所评定的一种价值。休谟的矛盾在于他徘徊不定（怀疑主义者的特征），时而把美看成快感，时而又把美看成快感所引起的评价，时而又用日常谈话所用的松懈的语言，说美引起快感，丑引起痛感，又回到他所反对的"美是对象本身的属性"说。

在美的本质问题上，休谟还有说明心理构造与快感来源的两个密切相关的看法。一个是效用说。"美有很大一部分起于便利和效用的观念"，例如"标志强壮的形状对于某一动物是美的，标志轻巧敏捷的形状对于另一动物是美的。一座宫殿的秩序对于它的美在重要性上并不次于它的单纯的形体和外貌"[①]。又如"能使一片田地产生快感的莫过于它的肥沃丰产，这种美是任何装饰或位置的优点所不能比拟的"。"一片荆棘丛生的平原，就它本身来说，可能和一座栽满葡萄和橄榄的山冈一样美，尽管对熟悉这两类果木价值的人来说，它们就不会是一样美"。接着这些例子他加以说明，"这只是一种来自想象的美，在直接呈现于感官的东西里却找不到根据。肥沃丰产和价值要涉及效用，而效用就要涉及财富、欢乐和富裕生活"[②]。这种美在效用说早就由苏格拉底提出过，不过休谟对它加以新的解释。这里有两点可以注意：第一，象苏格拉底一样，他借此来说明美的相对性（这并不等于相对主义），美是对人才有效的，它必然随人的利益不同而显出分歧。其次是休谟把美分为来自感觉的和来自想象的两种。感觉的美（例如宫殿的形体

---

① 《论人性》第二卷第一部分，《论美与丑》。

② 同上书，第五节。

和外貌、荒原和果园单就它们本身来看）是由感官直接接受来的，只涉及对象的形式；想象的美则起于对象形式所引的对象的便利和效用之类观念联想，这就必然涉及内容意义。从上引诸事例看，休谟总是把内容看作比形式更重要。效用说出于休谟这个具体的思想家口里，表现出当时英国经验派一般崇尚功利主义的倾向。

与效用说密切联系的是同情说。同情即属于休谟所说的“人性的本来的构造”或“心理功能”的重要组成部分。对象之所以能产生快感，往往由于它满足人的同情心，不一定触及切身的利害。例如我们看到肥沃丰产的果园，尽管自己不是业主，不能分享业主的好处，“但是我们仍可借助于活跃的想象，体会到这些好处，而且在某种程度上和业主分享这些好处”，这就是运用同情了。休谟还举了另外一个例子。房主引我们客人看房子，总要仔细指出它的种种便利细节，休谟接着加以分析：

> 很显然，房子之所以美，主要地就在这些细节。看到便利就起快感，因为便利就是一种美。但是它究竟怎样引起快感呢？这当然牵涉不到我们自己的利益，但是这又实在是一种来自利益而不是来自形式的美，那末，它之所以使我愉快，只能由于传达，以及由于我们对房主的同情。我们借助于想象，设身处地想到他的利益，因而也感到他对这些对象自然会感到的那种满足感。

这里应该注意两点：第一，来自利益的美与来自形式的美即上文所说的想象的美和感觉的美。其次，利益不一定就是自己的利益，旁人的利益也可以由于同情和想象在某种程度上变为自己的利益，因而旁人觉得美的自己也觉得美。所以美感不一定不涉及利害计较（如哈奇生和康德所说的），也不一定因此就涉及自私的动机（如

霍布斯所说的)。

休谟还用同情说来说明一般所谓“形式美”,如平衡、对称之类,仍要涉及内容意义。他说:“建筑学的规矩要求柱子上细下粗,因为这样的形体才使我们起安全感,而安全感是一种快感;反之,上粗下细的柱子使我们起危险感,这是不愉快的。”[①]他又说:“绘画里有一条顶合理的规则:使人物保持平衡,极精确地把它们摆在各自特有的引力中心上。一个摆得不是恰好平衡的形体是不美的,因为它引起它要跌倒、受伤和苦痛之类观念,这些观念如果由于同情的影响,达到某种程度的生动和鲜明,就会引起痛感。”从这两个例子看,休谟所了解的同情并不限于人,也可以推广到无生命的东西(如柱子),柱子上细下粗就令人起安全感,上粗下细就可以令人起危险感,不平衡的形式会引起跌倒的观念,这些都可以由于同情的影响,先想象到对象处在安全、危险或跌倒的状态,然后观者自己也随之起快感或痛感。这已经是移情说的雏形了。此外,休谟还认为“人体美的主要部分是一种健康活泼的神色,以及标志强壮和活动的四肢构造。这种美的观念也非用同情说就不能解释”[②]。这就是说,设身处地想象到对象的健康活泼等等,因而自己也分享到那种快乐。

“同情”(sympathy)在西文里原义并不等于“怜悯”,而是设身处地分享旁人的情感乃至分享旁物的被人假想为有的情感或活动。现代一般美学家把它叫做“同情的想象”。以后我们还会看到,同情说在博克、康德以及许多其他美学家的思想里占着很重要的地位。立普斯一派的“移情”说和谷鲁斯一派的“内摹仿”说实际

---

① 《论人性》第二卷,《论美与丑》节。

② 以上引文均见《论人性》第二卷第二部分,第五节。(引文中简写为Ⅱ:5,下同)

上都只是同情说的变种[1]。休谟所提的同情说着重美的社会性或道德性，可以看作一种健康的观点。它有力地打击了形式美的传统观点。

(二)审美趣味的标准

与美的本质密切相关的是审美趣味标准问题。这问题涉及上文所提到的休谟是否持“极端的相对主义”的问题。审美趣味就是鉴赏力或审美的能力。象一般经验主义者一样，休谟否认先天的观念，但不否认先天的功能。审美趣味和理智都是先天的功能。休谟把这二者看成是对立的：

> 理智传运真和伪的知识，趣味则产生美与丑和善与恶的情感[2]。前者按照事物在自然中的实在情况去认识事物，不增也不减；后者却具有一种制作的功能，用从心情借来的色彩去渲染一切自然事物，在一种意义上形成一种新的创造。
>
> ——《人的知解力和道德原则的探讨》

这里指的就是抽象思维和形象思维（即想象）的分别，前者不夹杂主观情感色调，而后者要夹杂主观情感色调；所以前者是如实反映，而后者却是一种新的创造。新的创造并不是无中生有，它还要运用感性经验，不过可以根据情感的需要，对实在的感性经验加以虚构式的处理：

> 人的想象是再自由不过的。它虽不能超出内在的和外在

① 参见本编第一九章。

② 象夏夫兹博理一样，休谟把美感和道德看作是相通的。

的感官所提供的那些观念的原始储备，却有不受局限的能力把那些观念加以掺拌、混合和分解，成为一切样式的虚构和意境。

——《论人的知解力》第四部分第二节

审美趣味涉及想象，要“用从心情借来的色彩去渲染一切自然事物”，多少已带有凭理想去改造自然的意味。休谟从这里见出审美趣味与理智的另一区别：“理智是冷静的，超脱的，所以不是行动的动力，……趣味则由于能产生快感或痛感，带来幸福或苦痛，所以成为行动的动力。”[①]从此可见，休谟对文艺的作用有很高的估价。它作为审美趣味的对象，影响到情感，所以也就成为行动的动力了。

审美趣味涉及想象，而想象又凭情感指使，所以带有很大的个人主观性。就在这个意义上，休谟强调审美趣味的相对性：

美与价值都只是相对的，都是一个特别的对象按照一个特别的人的心理构造和性情，在那个人心上所造成的一种愉快的情感。

——《论怀疑派》

审美趣味方面的个别分歧是一个客观事实，承认这个客观事实并不就构成相对主义。相反地，休谟并不曾把重点摆在相对性上，他的著名的《论审美趣味的标准》全文主旨正是要驳斥相对主义，要论证审美趣味不管有多么大的分歧，毕竟还有一种普遍的尺度，人与人在这方面还是显出基本一致性。他讥诮相对主义者否认标

① 《人的知解力和道德原则的探讨》第294页，牛津版。

准，就无异于把微不足道的诗人奥吉尔看成和弥尔顿一样伟大，把鼠丘和大山看成一样高。他指出创作有规则，“创作规则的基础在于经验；这些规则都不过是对于在一切国家和一切时代都普遍令人喜爱的东西所作的一般性的论断”。接着他举例说：

> 两千年前在雅典和罗马博得喜爱的那同一位荷马今天在巴黎和伦敦仍然博得喜爱。气候、政体、宗教和语言各方面所有的变化都没有能削弱荷马的光荣。

因此他得出结论：“尽管审美趣味是变化无常的，褒或贬的一般性的原则毕竟是存在的。”这种一般性的原则就可以作为标准。这里涉及两个问题：一个是分歧之中何以仍有标准？一个是怎样找出这种标准？

关于第一个问题，休谟还是从人性论里求解决。人在心理构造上虽然有很大的个别差异，却仍有基本的一致性。

> 自然本性在心的情感方面比在身体的大多数感觉方面还更趋一致，使人与人在内心部分还比在外在部分显出更接近的类似。……但是这种一致性并不妨碍人与人在对美和价值的情感上有相当大的分歧，也不妨碍教育、习俗、偏见、偶然的心情和惯有的脾气经常能改变这种趣味。
>
> ——《论怀疑派》

基本一致，何以又有分歧呢？休谟认为这要归咎于心理功能方面的某种缺陷，“只有在健康的情况下，才能提供审美趣味和情感的正确标准”，心理功能不健康的人不能审美，犹如色盲患者不能辨色。分歧有两个来源：“一个是人与人的脾气不同，另一个是时代

和国家各有特殊的习俗和看法。审美趣味的一般原则在人性中本是一致的;如果人们在判断上有分歧,一般都可以看出心理功能上有某种缺点或反常,这是由于偏见,缺乏训练,或是缺乏锐敏性。"①休谟特别看重"想象力的锐敏性",具有这种品质的人能辨别美与丑的精微分别,犹如善品酒者连一樽陈年老酒中因为樽底有一把皮带系着的钥匙而使酒味不纯时,也能把那点极细微的皮带味和铁味辨别出来。所谓"想象力的锐敏性"其实就是一般所谓"敏感"。休谟认为人与人之间在敏感上生来就有很大的差别,但是可以通过训练和学习来提高。这种训练要通过观察和比较。休谟对评判作品提出两条原则。一条是要把作品摆在它的特殊历史情境中去看。"每一部艺术作品,如果要产生应有的心理效果,必须从某一定观点去看它;如果读者所处的情境不符合那作品本来所需要的情境,他们就不能充分欣赏它,例如要欣赏古代某一演说家,就必须了解当时的听众。"另一条是要了解作品的目的,"它的好坏程度就要看它在多大程度上适合于达到这个目的"。

总之,审美趣味本来是有普遍标准的,但是人们不易把它找出来,因为缺乏天资和修养两方面的必要的条件。因此休谟把估定文艺标准的责任摆在少数优选者身上:

> 就连在文化最高的时代,在美的艺术领域里真正的裁判人总是稀有的角色:要有真知灼见,配合到很精微的情感,这些要通过训练去提高,通过比较研究去达到完善,而且还要抛开一切偏见;只有这些条件具备,才能构成这种有价值的角色。如果这样的裁判人能找到的话,他们一致通过的判决就

① 《论审美趣味的标准》。

是审美趣味和美的真正标准。

这就是休谟对于怎样找出审美标准问题的答复。这还是从朗吉弩斯以后长期在西方占统治地位的一种老看法。这决不是“极端的相对主义”。这个看法有它的辩证处：一方面承认审美趣味有很大的个别分歧，另一方面要强调它的基本一致；一方面指出天资的重要，另一方面却更强调修养。至于这个看法所表现的“精神贵族”思想却是过去历史情境的真实反映，在今天是应该抛弃的。

(三)文艺发展的历史规律

当时一般英国美学家都还缺乏历史观点，休谟也是个历史家，在这方面作过一些尝试。上文所已提到的把作品摆在历史情境里去看的主张在当时还是新鲜的。他还写了一篇《论文艺和科学的兴起和发展》，试图替文艺的发展找出规律。他所找到的有四条：一、文艺只有在自由的政体下才能发展；二、一系列的独立的邻国维持商业和政治上的联系最有利于文艺的发展；三、文艺可以由一个国家移植到一个政体不同的国家，开明的君主国对文艺发展最有利(共和政体对科学发展最有利)；四、文艺在一个国家里发展到高峰之后就必然衰落。他举了一些历史事例作为论证。这些观点只是一个时代的反映(例如把自由的条件摆在第一位，文艺达到高峰后必然衰落之类)，有它们的历史局限性；但是用历史观点来看文艺，在当时究竟还是起了进步的影响。在这方面他也可能受到法国启蒙运动的影响，因为他和多数法国启蒙运动的先驱都有交谊。

六 博 克

博克(Edmund Burke，1729—1797)是英国著名的政治家和政

论家。他早年附和卢梭,写过《为自然社会辩护》一文,揭露近代资产阶级社会的“穷困和罪恶”;在美洲殖民地向英国要求独立时,他在议会里力主和解,反对镇压;但是对法国革命却坚决反对,著书大肆诬蔑。在哲学思想上他主要的是继承英国经验主义的传统,也受到法国启蒙运动的影响。他和休谟同时,休谟比他年长,哲学声望较高,对他也起了不小的影响,不过休谟由感觉主义发展到怀疑主义和唯心主义,他却由感觉主义发展到有几分庸俗化的唯物主义。

他的美学著作《论崇高与美两种观念的根源》,据说是从十九岁就开始写作的,到一七五六年出版,还比休谟的《论审美趣味的标准》早出一年。在朗吉弩斯以后和康德以前,他的这部著作是西方关于崇高与美这两种审美范畴的最重要的文献。书分五部分:一、论崇高与美所涉及的快感和痛感以及人类基本情欲;二、论崇高;三、论美;四、论崇高与美的成因;五、论文学的作用与诗的效果。在第二年(1757 年)再版时,博克对全书作了一些修改,又加进去一篇《论审美趣味》,作为全书的导论。

洛克派经验主义者大半侧重观念及其联想,即侧重知的方面;博克较接近于霍布斯,侧重情欲和情感之类活动,即侧重本能与情绪方面。这方面要更多地涉及生理基础,所以博克研究美学所根据的主要是生理学的观点,即把人和一般动物看作差不多都是在追求生理的本能的要求(就是他所谓的“情欲”)的满足。他分析崇高和美的心理原因,也就是从这个观点出发。因此,他的美学观点有一个基本缺点,即忽视了社会实践与历史发展过程对审美趣味所起的决定性作用。

(一)崇高感和美感的生理心理基础

博克把人类基本情欲分成两类,一类涉及“自体保存”,即要求

维持个体生命的本能，一类涉及“社会生活”，即要求维持种族生命的生殖欲以及一般社交愿望或群居本能。大体说来，崇高感所涉及的基本情欲是前一类，美感所涉及的基本情欲是后一类。

为什么说崇高感涉及“自体保存”的情欲或本能呢？这类情欲一般只在生命受到威胁的场合才活跃起来。激起它们的一定是某种苦痛或危险；它们在情绪上的表现一般是恐怖或惊惧，而这种恐怖或惊惧正是崇高感的主要心理内容。所以博克说：

> 凡是能以某种方式适宜于引起苦痛或危险观念的事物，即凡是能以某种方式令人恐怖的，涉及可恐怖的对象的，或是类似恐怖那样发挥作用的事物，就是崇高的一个来源。
>
> ——《论崇高与美》Ⅰ:7

恐怖本是一种痛感，痛感在力量上远比快感强烈，所以恐怖是一种“最强烈的情欲”，这是符合生命安全需要的。崇高的对象和实际生命危险一样产生恐怖，但在情感调质上显得不同。对实际生命危险的恐怖只能产生痛感，对崇高对象的恐怖却夹杂着快感，因为崇高感发生的条件是一方面要仿佛面临危险，而另一方面这危险又须不太紧迫或是受到缓和：

> 如果危险或苦痛太紧迫，它们就不能产生任何愉快，而只是可恐怖。但是如果处在某种距离以外，或是受到了某些缓和，危险和苦痛也可以变成愉快的。
>
> ——Ⅰ:7

关于缓和，下文还要谈到。就是因为这个分别，真正的危险因产生恐怖而令人畏避，而崇高对象的危险却因产生恐怖而使人感到某

种程度的愉快，对它持欣赏的态度。

为什么说美感涉及“社会生活的情欲”呢？博克所理解的“社会生活”是狭义的，只涉及生理要求或本能方面的，它包括异性间的性欲和一般人与人之间的社交要求。性欲的目的在于生殖，在于绵延种族生命。博克承认在这方面人和动物毕竟不同。动物并不凭美感去选择对象，而人则“能把一般性的情欲和某些社会性质的观念结合在一起，这些社会性质的观念能指导而且提高人和其他动物所共有的性欲”。这种“复合的情欲”才叫做“爱”，而爱正是一般美感的主要心理内容。爱的对象总具有“人体美的某些特点”，人爱异性，不仅因为对象是异性，而是因为对象美，他是有选择的，究竟什么才是“社会性质”呢？博克对此还是只有生理学的狭义的了解：

> 我把美叫做一种社会的性质，因为每逢见到男人和女人乃至其他动物而感到愉快或欣喜的时候，……他们都在我们心中引起对他们身体的温柔友爱的情绪，我们愿他们接近我们。
>
> ——Ⅰ：10

这就还只是社交或群居的要求。说美是一种社会性质，实际上不过是指美的对象能满足社交或群居的要求，在实质上和博克所说的第二类“社会生活的情欲”还是一脉相通的。人为什么要求社交或群居呢？博克认为社交本身并不能给人任何积极的快感，只是它的反面“孤独寂寞”，“乃是人所能想象到的最大的积极的痛感”，所以人要求社交或群居，乃是为着避免“孤独寂寞”。当然，孤独寂寞之所以是最大的痛感，毕竟还是群居本能在作祟。博克在这里仍然是从生理学观点来考虑“社会性质”的。

这第二类基本情欲，即“一般社会生活的情欲”，又分为“同情”、“摹仿”和“竞争心”三种。其中“同情”一项是博克谈得最多的，他认为文艺欣赏主要基于同情：

> 由于同情，我们才关怀旁人所关怀的事物，才被感动旁人的东西所感动。……同情应该看作一种代替，这就是设身处在旁人的地位，在许多事情上旁人怎样感受，我们也就怎样感受。因此，这种情欲可能还带有自身保存的性质。……主要地就是根据这种同情原则，诗歌、绘画以及其他感人的艺术才能把情感由一个人心里移注到另一个人心里，而且往往能在烦恼、灾难乃至死亡的根干上接上欢乐的枝苗。大家都看到，有一些在现实生活中令人震惊的事物，放在悲剧和其他类似的艺术表现里，却可以成为高度快感的来源。
>
> ——Ⅰ：13

这个看法和托尔斯泰的“情感感染”说颇有些类似，近代美学所讨论的“移情作用”和“内摹仿作用”也都是以同情说为基础的。引文后部分涉及悲剧何以产生快感的问题。西方向来有一种学说，以为悲剧是虚构，其中悲惨事件不触及观众对自己命运的恐怖，所以仍能产生快感。博克反对此说，指出一些事例来证明真正的悲惨事件由于激发更大的同情，还比在悲剧或其他文艺作品的虚构里，能引起更大的快感。他在一个著名的段落里设想观众正在紧张地等着看一个第一流演员班子表演一部第一流悲剧时，忽然有人宣告剧院附近的广场上就要处决一个国事犯，这时全场就会为之一空，争着去看杀人。他的结论是：

> 悲剧愈接近真实，离虚构的观念愈远，它的力量也就愈

大。但是不管它的力量如何大，它也决比不上它所表现的事物本身。

——Ⅰ:15

这段话不仅表现出博克对于文艺的现实主义的看法，也表现出他的艺术比不上现实的看法，而这两种看法的出发点都是他的同情说。

“一般社会生活的情欲”中第二种是摹仿，摹仿还是一种变相的同情，“正如同情使我们关心旁人所感受到的，摹仿则使我们仿效旁人所做的。因此，我们从摹仿里以及一切属于纯然摹仿的东西里得到快感，无须经过任何推理功能的干预”。象亚理斯多德一样，博克把摹仿看作学习。我们的仪表、思想和生活方式大半来自摹仿，所以“摹仿是社会的最坚牢的链环之一”。艺术的基础也在摹仿。艺术所产生的美感有时来自摹仿对象本身，有时也来自摹仿的形式技巧：

绘画和许多其他的愉快的艺术之所以有力量，主要基础之一就是摹仿。……如果诗或绘画所描绘的对象本身是我们不愿在现实中看到的，我们相信它在诗或画中的力量就只由于摹仿而不由于对象本身。画家所说的“写生”画大半属于这一类。……但是如果诗或画所描写的对象是我们在现实中要抢着去看的，不管它引起哪种奇怪的感觉，我们都可以相信那诗或画的力量从对象本身性质得来的就远远超过从摹仿的效果或摹仿者的熟练技巧（不管它多么卓越）得来的。

——Ⅰ:16

这里显然有割裂内容与形式的毛病，不过博克毕竟把内容看作远

比形式重要。

第三种是竞争心或向上心。结合竞争心来谈美感的恐怕博克算是最早的一个人。在这方面他可能受到霍布斯和曼德维尔的影响。竞争心是"自己在人类公认为有价值的东西方面要比旁人优越"的要求。"就是这种情欲驱遣人们千方百计地炫耀自己。"它是摹仿的必要的补充,摹仿只是学习已有的,竞争心才是推进社会进步的一种力量。这个看法显然反映了资本主义社会的商业竞争。值得特别注意的是博克把这种竞争心和崇高感联系在一起:

> 不管所根据的理由是好是坏,任何东西只要能提高一个人对自己的估价,都会引起对人心是非常痛快的那种自豪感①和胜利感。在面临恐怖的对象而没有真正危险时,这种自豪感就可以被人最清楚地看到,而且发挥最强烈的作用,因为人心经常要求把所观照的对象的尊严和价值或多或少地移到自己身上来。朗吉弩斯所说的读者读到诗歌词章中风格崇高的章节时,自己也从内心里感到光荣和伟大的感觉,那就是这样起来的。
>
> ——Ⅰ:18

这段话可能对康德有所启发,因为康德也认为崇高感是一种自我尊严和精神胜利的感觉。

惊惧这种情绪在情感调质上是属于痛感的,在崇高感中它何以成为快感,博克对此虽没有明确的说明,却给了两点暗示。一点就是这里所说的自豪感和胜利感。另一点是他所提出的劳动和练习能保持心理功能的健康的学说。他认为身心两方面的功能如果

---

① 原文是 swelling,字面的意义是膨胀,实指自豪感中的心情膨胀。

长久休息不活动，就会衰朽甚至酿成疾病。“恐怖对人的心理构造中较精细的部分就是一种练习。”“这类情绪既然能把精细器官中危险的、制造麻烦的一些累赘物加以清除，所以就能产生快感。”(Ⅳ)这个看法可能受到亚理士多德的“净化”说的影响，其中已隐含后来弗洛伊德派心理学说中某些因素的萌芽。

(二)崇高和美的客观性质

在讨论了崇高与美的主观方面心理生理基础(情欲)之后，博克花了很多的篇幅研究客观事物本身产生崇高感与美感的性质。在这部分博克的简单化的唯物主义倾向显得特别突出。贯串这部分的有一个总的原则，就是崇高感和美感都只涉及客观事物感性方面的(即可用感官和想象力来掌握的)性质，这些性质很机械地直接地打动人类某种基本情欲，因而立即产生崇高感或美感，理智和意志在这里都不起作用。

先说崇高。崇高的对象都有一个共同性，即可恐怖性，“凡是可恐怖的也就是崇高的”。博克对崇高感作了如下的描绘：

> 自然界的伟大和崇高……所引起的情绪是惊惧。在惊惧这种心情中，心的一切活动都由某种程度的恐怖而停顿。这时心完全被对象占领住，不能同时注意到其他对象，因此不能就占领它的那个对象进行推理。所以崇高具有那样巨大的力量，不但不是由推理产生的，而且还使人来不及推理，就用它的不可抗拒的力量把人卷着走。惊惧是崇高的最高度效果，次要的效果是欣羡和崇敬。
>
> ——Ⅱ:1

可恐怖性是一种共性，还是抽象的，须具体表现于某些具体的感性

性质。依博克的分析,崇高对象的感性性质主要是体积的巨大(例如海洋),其次是晦暗(例如某些宗教的神庙),力量(例如猛兽,力量由人制服后对人成为有用的,即不再崇高),空无(例如空虚、黑暗、孤寂、静默),无限(例如大瀑布的不断的吼声),壮丽(例如星空),突然性(例如巨大的声音突然起来或停止)等等。从此可见,博克所了解的崇高在现实界有非常广阔的范围,而且也不仅限于自然,在举例分析中,博克经常提到艺术,例如谈到晦暗时,他对法国美学家杜博斯[①]的"画比诗较明晰,所以也较优越"的论调表示异议,指出在自然中阴暗的混茫的形象比明确清楚的形象还能产生更大的效果,在诗中也是如此。

> 诗不管是多么晦暗,比起绘画来,对情绪的统治力还更普遍,更强烈。为什么晦暗的观念,如果表达得恰当,其感动力还比明晰的观念更大呢?我想这在自然(本性)中可以找到理由。凡是引起我们的欣羡和激发我们的情绪的都有一个主要的原因:我们对事物的无知。等到认识和熟悉了之后,最惊人的东西也就不大能再起作用。……在我们的所有观念之中最能感动人的莫过于永恒和无限;实际上我们所认识得最少的也就莫过于永恒和无限。
>
> ——Ⅱ:4

接着他引弥尔顿所塑造的撒旦的形象以及《旧约》中约伯的形象为例,来证实他的主张。这段话是重要的。因为它涉及诗画的界限问题,在下文还可以看到,博克认为诗以文字为媒介,本来不须象绘画那样用明晰的形象,而晦暗反而更富于暗示性。其次,杜博斯

---

① 杜博斯(Abbé Dubos,1670—1742),著有《诗与画的批判性的感想》。

忠实于法国新古典主义的文艺理想，所以重视明晰；博克在论崇高里经常表现新兴的浪漫主义的审美趣味。所以诗不忌晦暗的主张也是新起的浪漫主义文艺理想对新古典文艺理想的反抗。

其次说美。博克把美和崇高看作是对立的。如果崇高感是基于人类要保存个体生命的本能，它的对象虽暗示危险而又不是紧迫的真正的危险，它所引起的情绪主要是惊惧，在情感调质上本是痛感，仿佛由"自豪感和胜利感"以及劳动或练习转化为快感；美感则基于社会本能，特别是异性间的生殖欲，它的对象一般具有引诱力，它所引起的情绪是爱，在情感调质上始终是愉快的。

象过去许多美学家一样，博克把美限于物体的感性性质，因而很少谈到文学的美或精神的美。他对美下定义如下：

> 我所谓美，是指物体中能引起爱或类似爱的情欲的某一性质或某些性质。我把这个定义只限于事物的纯然感性的性质。……我把这种爱也和欲念或性欲分开。"爱"所指的是在观照任何一个美的事物时心里所感觉到的那种喜悦，欲念或性欲却只是迫使我们占有某些对象的心理力量，这些对象之所以能吸引我们，并不是因为它们美，而是由于完全另样的缘故。（重点为引者加）
>
> ——Ⅲ：1

美只涉及爱而不涉及欲念，这个看法在近代美学思想中很占势力，特别是在经过康德加以发挥之后。

这样说明了自己的观点以后，博克花了大量篇幅批判当时流行的一些关于美的学说。他首先驳斥了"美在比例"那个久占势力的传统学说，他的理由是：

象一切关于秩序的观念一样，比例几乎完全只涉及便利，所以应该看作理解力的产品，而不是影响感觉和想象的首要原因。我们并非经过长久的注意和研究，才发现一个对象美；美并不要求推理作用的帮助，连意志也与美无关。美的形状很有灵效地引起某种程度的爱，就象冰或火很有灵效地引起冷或热的感觉那样。比例是相对数量的测量。……但是美当然不是属于测量的观念，它和计算与几何学都毫不相干。

——Ⅲ:2

他接着指出无论是雕像还是活人在比例上彼此可以相差很远，但是仍可以都是美的。

他所驳斥的第二个看法是美在适宜或效用，即物体各部分形状构造适宜于实现它们的目的。博克认为比例说实际上也是从适宜说出发的，比例合度也适宜于达到某种目的。他很诙谐地讥诮持这种主张的人“没有足够地请教经验”。“如果这个学说能成立，猪就应该是顶美的，因为它鼻子尖，鼻端软骨坚韧，一双小眼睛凹下去，这些连同头部构造都很适宜于掘土嚼草根”(Ⅲ:6)。美的成因也不能在于“完善”。“美这个性质，在达到高度时，例如在女人身上，往往带有软弱或不完善的意味。女人们很体会到这一点，因此她们学着咬舌头说话，走路故意作摇摇欲坠的样子，装弱不禁风甚至装病。”“最动人的美是愁苦中的美，含羞红脸的力量略次一等。”(Ⅲ:9)“凡是使我们一见钟情，觉得可爱的都是些比较柔和的品德，例如和蔼、体贴、慈祥、宽宏之类。”(Ⅲ:10)

然则美的原因究竟何在呢？博克认为“美大半是物体的这样一种性质：它通过感官的中介作用，在人心上机械地起作用”(Ⅲ:12)，美的事物的这样一种性质首先就是它的小，因此，许多民族的语言都用指小词来称呼爱的对象，例如“小亲爱的”、“小鸟儿”、“小

猫儿”之类。在这里也可以见出美与崇高的对立：

> 崇高是引起惊羡的，它总是在一些巨大的可怕的事物上面见出；爱的对象却总是小的，可喜的，我们屈服于我们所惊羡的东西，但是我们喜爱屈服于我们的东西；在前一种情形之下，我们是被迫顺从；在后一种情形之下，我们是由于得到奉承而顺从。
>
> （Ⅲ：13）

小之外，博克还找出一些与小类似的性质，例如柔滑、娇弱、明亮之类，作为美的原因。“柔滑”包括“逐渐的变化”，各部分安排既见出变化而“这些见出变化的部分又不露棱角，彼此融成一片”。所以博克赞成画家霍加斯的“美的线条就是蛇形曲线”的理论。

结合到“柔滑”作为美的一种客观性质，博克还立专节（Ⅲ：22）来讨论“秀美”(gracefulness)这个审美范畴。“秀美”见于姿态和动态，它须显得轻盈、安详、圆润和微妙，有曲线而无突出的棱角。这颇近于莱辛所说的“媚”或“动态的美”。

结合到比例问题，博克还讨论了“丑”这个审美范畴。他反对把美看作事物的常态（具有常见的比例），把“畸形”看作美的反面，“美的真正的反面不是比例失调或畸形，而是丑”。例如“驼背是畸形，因为他违反常态，给人一种疾病或灾难的印象”。但是四肢五官停匀端正的人可以见不出丝毫美（Ⅲ：5）。博克见出丑与崇高之间有某种一致性。丑本身不一定就崇高，但是如果丑和引起强烈恐怖的那些性质结合在一起，它会显得崇高（Ⅲ：21）。这个看法在近代也有些附和者，例如德国美学家哈特曼。

（三）诗与画的分别

博克在论文中分析崇高和美，主要限于自然界的物体及其运

动，只在论崇高部分偶尔涉及文艺的崇高效果，至于论美部分则几乎没有提到文艺。所以他在论文的最后一部分，即第五部分，专论诗和一般文学作品的审美效果。象莱辛一样，他把文学和其他艺术的区别主要地摆在所使用的媒介上。文学用文字为媒介，来间接代表事物，不象雕刻和绘画之类造形艺术那样用形色为媒介，直接描绘事物。博克因此认为文学产生效果也和造形艺术不同。造形艺术唤起事物的形象，而文学所用的文字一般并不唤起事物的形象。

> 诗在事实上很少靠唤起感性意象的能力去产生它的效果。我深信如果一切描绘都必然要唤起意象，诗就会失掉它的很大一部分的力量。
>
> ——Ⅴ：5

接着他举荷马对海伦的美所作的描绘为例。荷马只写海伦的美引起特洛伊国元老们的惊赞，并不对她的美的具体细节进行冗长的描绘，反而更能使人感动。博克因此下结论说：

> 诗和修辞不象绘画那样能在精确描绘上取得成功：它们的任务在于通过同情而不是通过摹仿去感动人，在于展示事物在作者或旁人心中所产生的效果，而不在于把那些事物本身描绘出一种很清楚的意象来。
>
> ——Ⅴ：5

这个看法和莱辛在《拉奥孔》里所提的看法有些明显的类似，荷马写海伦后的例子莱辛也举过。在写《拉奥孔》之前，莱辛在和门德尔松的通信里曾提到博克的看法，足见莱辛是受到博克影响的。

在唤起意象这一点上诗固然不同于绘画，但是对于很大一部分人，很大一部分的诗还是可以借唤起意象去产生效果，所以博克的看法仍不免具有片面性，莱辛虽然指出诗在唤起意象上受到语言媒介的限制，却也并不把意象完全排出诗的领域之外。

(四)审美趣味的性质和标准

最后，我们还须约略介绍博克的《论崇高与美》这部专著的《导论》即《论审美趣味》。这是在一七五七年再版时加进去的。休谟的《论审美趣味的标准》也是在这年发表的，从《导论》的主要论点看，博克可能受到了休谟的影响。最重要的一个论点是：审美趣味涉及三种心理功能，感官、想象力和判断力或推理的能力，判断力仿佛显得特别重要，因为"一涉及处理，妥帖得体，融贯一致，总之，一涉及最好的有别于最坏的审美趣味的地方，我坚信在那里理解力在起作用，而且只有理解力在起作用"，而且"错误的审美趣味的原因就在于判断力的毛病"。这种看法就和休谟的一致，但是对判断力或理解力这样强调实在有些突然，因为《论崇高与美》全书都一直强调崇高感和美感都只涉及感性功能(感觉和想象)，不受理智的干预。博克只在《导论》里对自己片面强调直接感性活动的错误进行了纠正，但是全书里这种错误却还是原封未动(尽管博克在再版序文里说全书也经过了修改)，这就显出《导论》与全书的矛盾。《导论》的第二个重要论点是人性在感官、想象力和理解力三方面在大体上都是一致的，因而审美趣味有它的逻辑、它的普遍原则和它的标准；至于个别差异则由于敏感和判断力生来就有很大的悬殊，对于对象注意的精粗程度、训练的深浅以及知识的多寡也可以起作用。这基本上也还是休谟的论调。《导论》的第三个重要论点是否认审美趣味除掉感觉、想象和理解力之外还有什么特殊的天生的功能，这是针对夏夫兹博理和哈奇生的"内在感官"说进

行批判的。

(五)对博克的评价

总的说来,博克可以看作英国经验派美学的集大成者。比起洛克和休谟,他较坚决地从唯物主义(尽管是经过简单化的)立场出发,信任从感性经验进行总结的归纳法,对当时夏夫兹博理和哈奇生所代表的唯心主义的美学进行不调和的斗争。他的成就在于初步找到了审美经验的一些主观和客观两方面的基础,对于美学上一些重要问题作了一些锐敏的揣测,特别是对于崇高的看法,多少反映出新兴的浪漫主义的文艺思想。他对德国古典美学(特别是莱辛和康德)的影响也是重要的。他的缺点在于把心理基础的研究简化为生理基础的研究,见不出社会实践和历史发展对审美趣味和文艺所起的决定性作用,把社会的人几乎降到动物的水平。他把美感和一般感官快感混同起来,把审美活动中的情绪也和一般实际生活中的情绪等同起来,片面地强调感性,忽视了理性作用,这一切也都和他的侧重生理基础,缺乏历史观点的形而上学的思想方法分不开的。他的这个缺点后来受到康德和席勒的批判。

博克在论文第一部分结尾曾记下这样的体会:

> 一个人只要肯深入到事物表面以下去探索,哪怕他自己也许看得不对,却为旁人扫清了道路,甚至能使他的错误也终于为真理的事业服务。

这个体会是亲切的。这位二十来岁的青年人对他的结论相当谦虚,但是对他的贡献却抱有坚强的自信。历史已证明他对自己的评价大致是正确的。

七　结束语

英国在十七八世纪的欧洲是一个先进的国家，资产阶级革命和工业革命在英国比在其他欧洲国家都早一百多年。政治上的“自由”概念，宗教上的“自然神”概念，哲学上的经验主义以及文学上反映上升资产阶级要求、侧重情感和想象的浪漫主义理想都是由英国传到欧洲大陆的。法德两国的启蒙运动在很大程度上都受到英国的影响。恩格斯谈到英国思想家对法国启蒙运动的影响时曾经指出：“如果说，法国在上世纪末给全世界做出光荣的榜样，那末我们也不能避而不谈这一事实：英国还比它早一百五十年就已做出了这个榜样”；十八世纪法国哲学家们所“阐明的那些思想是首先产生在英国的”[①]这番话也适用于德国启蒙运动。

在美学方面，这时期的英国美学著作和文艺实践也成为法德等国美学思想发展的推动力。英国戏剧的成就帮助了狄德罗和莱辛发展出市民剧的理论，打破了新古典主义的桎梏；英国小说的成就帮助了卢梭和其他法国作家发展出反映市民现实生活的小说；英国带感伤气氛的歌颂自然的诗歌在欧洲唤醒了浪漫主义的情调。英国经验主义美学家们在个别代表的成就上没有人比得上狄德罗和莱辛，但是他们所代表的倾向对西方美学思想发展的影响却不是狄德罗和莱辛所能比拟的。他们有力地证明了感性认识的直接性和重要性以及目的论和先天观念的虚幻性，对莱布尼兹派的理性主义树立了一个鲜明的对立面，推进了唯物主义思想的发展。正是经验主义美学与理性主义美学的对立才引起康德和黑格

---

① 《马克思恩格斯全集》第四卷，第 425 页。

尔等人企图达到感性与理性的统一。英国经验主义美学是德国古典美学的先驱。

夏夫兹博理和博克关于诗和画的见解都启发了莱辛在《拉奥孔》里所表现的思想。博克的关于崇高和美的学说是康德写《判断力批判》的动机之一，康德批判了他的美感等于快感的论点，但多少接受了他的美与崇高的对立以及崇高以无限大引起恐惧的看法。康德还接受了休谟的物的形式与人心构造内外相应的观点，作为他的美学体系的一个主要支柱。夏夫兹博理的内在感官说和美善统一说在当时得到广泛的响应，哈奇生的相对美和绝对美的区分对狄德罗的《论美》也可能起了一些影响。

英国经验派美学家一直着重生理学和心理学的观点，把想象、情感和美感的研究提到首位，并且企图用观念联想律来解释审美活动和创造活动，用生理观点的有利于生命发展与否来区别美与丑，这样就把近代西方美学的发展指引到侧重生理学研究特别是心理学研究的方向。休谟和博克所提出的同情说为近代德国移情说打下了基础。立普斯在早期著作里仍用同情说，后来才把它发展为移情说，而移情说的法国代表巴希则始终把移情看作象征性的同情。

英国经验主义美学的最大缺点在于缺乏历史发展的辩证观点，由于过分重视生理和心理的基础，把人只看作动物性的人而不看作社会性的人；由于过分重视审美的感性和直接性以及情欲和本能的作用，就忽视了审美活动的理性方面。霍布斯和博克都把美感溯源到满足人类情欲和本能的快感。这种片面的机械的观点往下发展，第一步就成为达尔文的美起于“性的选择”（美是为了吸引异性的）说，再进一步就成为弗洛伊德派的艺术起于“欲望升华”说。英国经验派美学家对近代西方美学反理性一方面的发展也是“始作俑者”。

总之，英国经验派美学家可以说是播种人，他们所播种的有香花也有毒草。

第九章　法国启蒙运动：伏尔泰、卢梭和狄德罗

一　启蒙运动的背景和意义

朝前看，法国启蒙运动是文艺复兴运动的继续；朝后看，它是一七八九年至一七九四年法国资产阶级革命的思想准备。文艺复兴是西方新兴资产阶级对封建制度和教会势力的第一次大进攻，随着工商业的发展，自然科学和近代技术的勃兴，古典文化的“再生”，人类精神得到了空前的解放，从而基本上动摇了植根于宗教神权的封建统治，建立了理性主义和人道主义的思想基础。但是由于各国工商业的发展不平衡，阶级力量的对比不一致，法国在十七世纪中，封建贵族和天主教会结成巩固的联盟，对“第三等级”还

占压倒的优势。资产阶级的上层依附了封建专制君主，造成了妥协局面。所以文艺复兴运动在法国文艺界产生了一种消极的后果：它促成基本上仍为封建统治服务的新古典主义运动，使对权威的信仰和传统教条的统治得到了进一步的巩固，尽管理性主义的号召对于资产阶级文艺的发展也起了一些促进作用。但是法国中央集权的君主专制毕竟是封建制度日落时的回光返照。封建的生产关系阻碍着生产力的发展，宫廷的豪奢生活加重了人民的负担和痛苦，所以到了十八世纪初期，社会阶级矛盾就日益尖锐化，农民暴动和工人罢工不断地出现，改变现状的要求一天比一天紧迫起来了。同时摆在法国人民面前的还有英国的先进榜样。英国的资产阶级革命和产业革命，英国的代议制，培根和洛克的经验主义哲学，以及伊丽莎白时代英国戏剧和十八世纪初期的英国小说，对法国资产阶级，特别是启蒙运动者，都起了很大的激发作用。

法国启蒙运动的总目标是从思想战线上接着文艺复兴进一步打垮法国封建统治和它的精神支柱——天主教会，所以它是法国资产阶级革命的思想准备。法国资产阶级革命的自由、平等和博爱三大口号就是由启蒙运动者提出和宣扬开来的。“启蒙”(Illumination)这个词的原义是“照亮”，实际上就是思想的解放。在启蒙运动者看，社会制度的腐败根源在于思想的混浊，而这混浊是由宗教迷信造成的。所以改良社会制度先须破除宗教迷信和教会黑暗势力的统治，先须“照亮”人们的头脑。为了达到这个目的，就要宣扬理性和近代自然科学和技术。因此启蒙运动者把他们的力量集中在《百科全书》的编纂上。《百科全书》的全称是“各门科学、艺术和技艺的据理性制定的词典”。他们认为凭这把知识的钥匙就可以打开人们的眼界，“照亮”人们的头脑，等到人们认识清楚了，社会自然就会日趋完善。法国人自己并不常用“启蒙运动”这个名词，他们常用的是“百科全书”，这对于他们就具体地体现了启

蒙运动的理想。

启蒙运动不但达到了它的“照亮”头脑的目的，基本上削弱了教会神权和封建统治，而且把西方哲学思想发展逐渐拨上唯物主义和无神论的正轨，替资产阶级制造了一套新的意识形态，促进了资产阶级革命的发展。

但是启蒙运动也有它的局限性和不彻底性。启蒙运动的领袖们都是些知识分子，政治斗争首先取了思想斗争的形式。他们没有看到，也不可能看到，社会发展的动力是物质生产的经济基础。他们认为单凭文化思想运动来“照亮”头脑，启发理性，就可以扫除社会一切病根，然后按理性去安排新的制度，就可以带来人类的普遍的幸福生活。恩格斯谈到启蒙运动时代说：“思维着的悟性成了衡量一切的唯一尺度，那时，如黑格尔所说的，是世界用头立地的时代。……人的头脑以及通过它的思维发现的原理，要求成为一切人类活动和社会结合的基础。”同时，启蒙运动者的“理性的王国”“正是资产阶级的理想化的王国”，“按照这些启蒙学者的原则建立起来的资产阶级世界也是不合乎理性的和不正义的”①。

从此可见，启蒙运动的领袖在社会思想方面，大半还是持唯心史观的。这还表现在他们对人所作的抽象的理解。这一点与他们的文艺思想密切相关，所以值得在这里提出。他们说到“人”时，所指的不是一定历史情况下的一定阶级的人，而是“一般的人”，这“一般的人”具有普遍的永恒的人性，其中主要的组成部分便是理性。伏尔泰说：“一般说来，人向来就是象他在现在那样的……他向来就有同样的本能，使他爱朋友，爱儿孙，爱自己的作品，并且爱他自己。从世界的这一极端到另一极端，这个道理是永远不变

① 《马克思恩格斯选集》第三卷，第404至405、406页。

的。”他又说：“我所指的规律就是自然在一切时代向一切人显示出来，以便维护正义的。”这就是启蒙运动者所说的“自然律”。他们认为人性中有理性，自然中也有理性，顺着这个理性，人类社会和自然就有无穷的“可完善性”（Perfectibilité），就自然而然地向日益完善的境界发展。这种乐观主义是建筑在唯心史观基础上的。

对自然的信念还导致启蒙运动的另一领袖——卢梭——对社会发展采取了反动的看法。他把自然和社会文化对立起来，认为人性生来都是善良的，只是被社会文化教养坏了，在《爱弥儿》教育小说和在《民约论》里他一再宣扬过这种思想。因此，他认为近代人的出路在于“回到自然”，这就是说，回到人的野蛮状态。这固然反映出他认识到当时社会的腐朽，但是他不向未来找出路，而要历史开倒车。启蒙运动者彼此之间思想也并不一致。伏尔泰的看法和卢梭的却正相反，他鄙视原始与野蛮，拥护在当时欧洲占统治地位的法国文化，在“古今之争”中明确地站在今派方面，尽管他对近代文化中封建的和宗教的因素还是持敌对的态度。

二　启蒙运动者对文艺的基本态度

启蒙运动者对文艺的态度是和他们对自然和社会的看法一致的。在文艺领域，启蒙运动可以说是反对新古典主义的运动。新古典主义者是路易十四君主专制政体的歌颂者和反映者，而启蒙运动者却是上升资产阶级思想战线上的发言人，所以他们对新古典主义的不满是理所当然的。但是在这方面他们的思想也并不一致。总的说来，他们反对新古典主义，远不如他们反对封建统治和教会权威那么明确而坚决。他们想用文艺来推进启蒙运动，使文艺更好地为上升资产阶级服务，对于新古典主义文艺的体裁种类（史诗、悲剧、喜剧等），题材（大半用古代英雄人物的伟大事迹），语

言形式(谨严的亚力山大格)和传统的“规则”(如三一律)有时感觉到是一种拘束,要求结合现实生活,有较大的自由。他们受到英国范例的启发,多少感觉到象莎士比亚那样不顾古典规则,弥尔顿那样运用《圣经》题材,理查逊的《克拉丽莎》那样结合现代生活的感伤情调的散文小说,以及表现市民生活的悲喜混杂剧和“感伤剧”都有它们的独到之处,值得取法。不过他们对新古典主义作家们的成就大半还是心悦诚服,仿佛很难跳出他们的圈子。伏尔泰就认为高乃依和拉辛比希腊悲剧家还高明,莫里哀比“小丑阿里斯托芬”还高明①。关于古典“规则”,他们之中多数人也认为还是必要的,他们说过很多的辩护三一律的话。达兰贝尔的话很可以代表他们对于“规则”的态度:“诗人是这样的一个人:人们要求他戴上脚镣,步子还要走得很优美;应该允许他有时轻微地摇摆一下。”②基本的问题还在于启蒙运动者大半还相信新古典主义者所宣扬的普遍人性。他们说:“审美趣味的基本规则在一切时代都是相同的,因为它们来自人类精神中一些不变的属性。”③在相信普遍人性的同时,他们也时常强调人类的不断进步(康多塞说:“人的可完善性是无穷的。”),以及审美趣味随时代、民族和人情风俗而变化。他们说,“在相衔接的两个世纪里,文艺情况有时显出很大的差别,这是不是由于物质的原因呢?是不是物质的原因推动了精神的原因呢?”④“一个民族的政体的风俗习惯方面所起的变化必然引起他们的审美趣味的变革。”⑤很显然,历史发展的正确观点在露面了。但是这和普遍永恒的人性观点如何调和?伏尔泰曾经设法调和这

---

① 见伏尔泰《哲学词典》里《古人和今人》条。
② 达兰贝尔《诗的感想》续编。
③ 《百科全书》里《古人》条(苏尔则写的)。
④ 杜博斯《诗画杂感》第二卷,第一三章。
⑤ 爱尔维修《论人心》,第二讲,第一八、一九章。

个矛盾。他在《论史诗》里说：

> ……你也许问我：审美趣味方面就没有一些种类的美能使一切民族都喜爱么？当然有，而且很多。从文艺复兴以来，人们拿古代作家作为典范，荷马、德摩斯梯尼、维吉尔、西塞罗这些人仿佛已经把欧洲各民族都统一在他们的统治之下，把这许多的民族组成一个单一的文艺共和国。但是在一般协调之中，每个民族的风俗习惯也造成了一种特殊的审美趣味……

他见出了文艺趣味的普遍性和特殊性的矛盾，也见出了这矛盾在事实上是统一的，但是究竟如何统一，为什么理由可以统一，他却没有明确地说出。

一般地说，作为启蒙运动的最高领袖伏尔泰(Voltaire，1694—1778)在思想上还是保守的。在哲学上他相信自然神论，还未摆脱唯心主义；在政治上他提倡开明君主专制，对人民群众持鄙视的态度；在文艺上他基本上还是留恋古典主义传统，不但五体投地钦佩拉辛，辩护三一律和其他"规则"，而且在自己的创作实践方面，还是用古典形式写史诗和悲剧，瞧不起反映市民生活的叫做"流泪的喜剧"的新型剧种①。他的矛盾和局限特别表现于他对莎士比亚的评价。他说，这位"怪物"，"乡村小丑"，"喝醉了的野蛮人"，"具有雄强而丰富的天才，既自然，又雄伟，但是没有一点好的审美趣味，丝毫不懂得规则"②。他是首先向法国人介绍莎士比亚的，等到法国人宁愿读莎士比亚而不愿读高乃依和拉辛时，他很懊丧地说：

---

① 参见伏尔泰《哲学词典》里《剧艺》条以及《拿宁》剧的序文。

② 伏尔泰《英国书简》。

"我是头一个人把从莎士比亚的大粪堆里所发现的珍珠指给法国人看,真料想不到有一天我竟帮助人们把高乃依和拉辛的桂冠放在脚下践踏,来替一位野蛮的戏子贴金抹粉。"①他认为莎士比亚只代表粗野的自然,拉辛才代表文明的艺术,戏剧的理想在于拿莎士比亚的生动的人物和情节结合于拉辛的炉火纯青的诗的语言。从此可见,伏尔泰对莎士比亚的天才虽不是毫无理解,但是新古典主义的成见妨碍了他有正确的理解。不但莎士比亚,就连荷马史诗和希伯来民族的《旧约》他也认为在艺术上还不成熟,还有"野蛮气息"。在他看来,西方文艺只有在罗马的奥古斯都时代和法国的"伟大世纪"才算登峰造极。这一切都说明了伏尔泰基本上还是新古典主义的信徒,尽管他有时也稍微流露一点新时代的精神和历史发展的观点。

在启蒙运动三大领袖之中,对近代资产阶级各方面思想影响最大的要算卢梭(Jean Jacques Rousseau,1712—1778)。作为一个小资产阶级的代表(他是一位日内瓦钟表匠的儿子),他充满着狂热、幻想和摇摆性;作为一个经过穷苦生活的流浪人,他对当时腐朽的社会怀有深刻的仇恨。他因为厌恶近代社会,幻想自然生活的美满,就连文化和艺术也厌恶起来。尽管他是一个音乐家和作曲家,他对文艺的态度是否定的。在他的第一篇论文《科学与艺术的进展是败坏了风俗还是净化了风俗》里,他就提出风俗败坏了艺术而艺术也会败坏风俗的论点。后来百科全书派另一位活跃分子达兰贝尔计划在日内瓦开设戏院,卢梭以清教徒的口吻写信给他,竭力诋毁剧艺伤风败俗,劝他打消他的计划。这种思想在《爱弥儿》和其他著作里也时常出现。这种观点令人联想到柏拉图对希

---

① 伏尔泰给达简塔尔的信,1776年7月19日。

腊文艺的大清洗以及托尔斯泰对莎士比亚和歌德等文艺巨匠的指责。他一方面认识到近代西方文化和文艺的腐朽，另一方面却看不到出路，以为禁止戏剧就可以消除腐朽文艺的腐蚀影响，这就无异于因噎废食，只能看作是反动的观点。

尽管卢梭否定文艺，他对近代欧洲文艺还是起了很大的作用，特别是对浪漫运动的影响。这首先通过他摹仿英国理查逊的书信体小说所写的《新爱洛绮丝》。这部小说于十七八世纪所崇奉的理性之外，突出地把情感提高到统治的地位。新爱洛绮丝——朱丽——冲破封建礼教的桎梏，和她的教师发生了恋爱。卢梭尽情地渲染了他们的爱慕和痛苦。这部小说在近代西方起了解放情感的作用，表现出浪漫主义的基本精神。其次，卢梭的"回到自然"的口号后来也被浪漫主义者重新提出。它的影响有两方面：在积极的浪漫主义者的心目中，它代表精神解放和接近现实的要求；在消极的浪漫主义者的心目中，它却代表着逃避现实，想历史开倒车的观点。

在启蒙运动三大领袖之中，狄德罗的地位是独特的，论当时声望的煊赫，他不如伏尔泰；论对当时影响的深广，他不如卢梭，但是论思想的进步性和丰富性，他在三人之中是首屈一指的。他的重要性到近几十年来才逐渐为人所认识到。本章将着重地介绍他。

三　狄德罗的文艺理论和美学思想

狄德罗(Diderot，1713—1784)是一位乡下刀匠的儿子，他父亲送他到巴黎学神学，准备当神父，但是他违反了他父亲的意旨，放弃了神学，转到了哲学和文学，终于变成了一个坚决的唯物主义者和无神论者以及启蒙运动的最活跃的组织者和宣传者。启蒙运动的主要喉舌是《百科全书》，而《百科全书》的胜利主要是狄德罗的

功绩，他不但是主编，而且是主要撰稿人，写了近千条的专题。

狄德罗对文艺的兴趣是极广泛的，几乎每一门艺术他都谈到，但是他集中注意的主要有三方面。首先是戏剧，在这方面他的意图是打破新古典主义的悲剧和喜剧的框子，建立符合资产阶级需要的严肃喜剧或市民剧。主要论剧艺著作有《和多华尔关于〈私生子〉的谈话》（1757年），附在《一家之主》剧本后面的《论戏剧体诗》（1758年）以及《谈演员》的对话（晚年写作，死后1830年出版）。其次是造形艺术，在这方面他的意图是要扭转法国绘画的风气，把它从以布歇（Boucher）为代表的新古典主义的浮华纤巧的“螺钿”风格，扭转到以谷若兹（Greuze）为代表的较符合资产阶级要求的生动深刻的带有浪漫主义倾向的风格。这方面的重要理论著作有从一七五九年到一七八一年评介历届巴黎图画雕刻展览的《沙龙》（Les Salons）和《画论》（1765年）。第三是美学。狄德罗的美学观点零星散见于他的许多著作，有系统的论著是他在《百科全书》里发表的《论美》的长文（1750年）。本章拟先介绍狄德罗关于严肃剧种和演剧的理论，然后介绍他的一般文艺理论和美学观点，附带地叙述他关于绘画的看法。

（一）戏剧理论

1. 关于市民剧

狄德罗在文艺方面最关心的是戏剧。他要用符合资产阶级理想的市民剧来代替十七世纪主要为封建宫廷服务的新古典主义的戏剧，作为反封建斗争的一种武器。随着资产阶级力量的上升，古典型的悲剧和喜剧以及它们的传统的规则已经不能满足新时代的要求。这种情形在较先进的资产阶级国家里早已显得很突出。例如在英国，伊丽莎白时代标志着英国戏剧的高峰。当时戏剧家虽

然仍沿用悲剧和喜剧的名称，却完全不理睬这两个剧种的传统规则，内容主要反映资产阶级的人生理想和现实社会矛盾，所以只是用旧瓶装新酒。有时候他们发现旧瓶不能装新酒，便索性创造新剧种。莎士比亚所常用的悲喜混杂剧便是一例。我们在第六章已提到瓜里尼在意大利所作的同样的改革。这种悲喜混杂剧的成功打破了戏剧体裁须依传统定型的迷信。到了十七八世纪之交，英国又发展出另一新剧种，叫做“感伤剧”(sentimental drama)，进一步打破古典剧种的框子，用日常语言写普通人的日常生活，情调大半是感伤的，略带道德气味的，法国人把它取了一个诨号“泪剧”(Le drame larmoyant)。它不象悲剧那样专写上层社会，也不象喜剧那样谑浪笑傲，目的总是在宣扬资产阶级所重视的道德品质，所以又叫做“严肃剧”，其实就是市民剧，也就是话剧的祖宗。

在启蒙运动的初期，法国新古典主义戏剧的影响还很顽强，一般理论家不大瞧得起这个新剧种，从“泪剧”的诨号上就可以见出，上文已提到过伏尔泰对“泪剧”的鄙视。狄德罗对新事物的敏感比较强，新古典主义的成见比较浅。他对古典戏剧的态度多少是辩证的：一方面肯定了高乃依和拉辛的卓越成就，另一方面也反对古典戏剧的矫揉造作和清规戒律。他感觉到英国的新剧种更符合新时代的要求。当时资产阶级常针对着封建贵族的豪奢淫逸的腐朽生活，夸耀本阶级的道德品质，来降低敌对阶级的地位。这种斗争方式广泛地反映在当时新型剧本和小说里。正是这种倾向投合了狄德罗的口胃。他明确地提出文艺要在听众中产生道德的效果，要使“坏人看到自己也曾做过的坏事感到愤慨，对自己给旁人造成的苦痛感到同情”，“走出戏院之后，做坏事的倾向就比较减少”[①]。戏剧

① 《论戏剧体诗》第二章。

要宣扬德行，而德行就是“在道德领域里对秩序的爱好”①。因此，戏剧在题材上应有现实社会内容。其次，狄德罗认为如果要戏剧产生道德效果，就必须从打动听众的情感入手，而为了打动情感，戏剧就要产生如临真实情境的幻觉，使听众信以为真。他说：“戏剧的完美在于把情节摹仿得精确，使听众经常误信自己身临其境。”②

根据这个要求来看，法国古典戏剧就太不自然，太不热情，不能产生逼真的幻觉，引起深刻的情感，起戏剧所应起的教育作用。因此，狄德罗在英国感伤剧的启发之下，建议创立较适合时代要求的介乎悲剧与喜剧之间的新剧种，总名为“严肃剧种”(Les genres sérieux)，其中又分“家庭悲剧”和“严肃喜剧”两种。他在《和多华尔的谈话》里这样说明了他的新剧种的理想：

> ……在戏剧如在自然里，一切都互相联系着的。如果我们从某一方面接触到真实，我们就会同时从许多其他方面接触到真实。既然用了散文，我们就会在戏台上看得到一般礼貌(这是天才与深刻效果的敌人)所禁用的自然情境。我要不倦地向法国人高呼：要真实！要自然！要古人！要索福克勒斯！要菲罗克忒忒斯③那样的人物！诗人替他所布置的场面是睡在一个岩洞口边，身上盖着一些破布片，在剧疼之下辗转反侧，放声哀号，吐出一些听不清楚的呻吟。布景在荒野，用不着什么排场就可以表演。服装真实，语言真实，情节简单而

---

① 《和多华尔的谈话》第二篇。

② 《不尴尬的戒指》。

③ 菲罗克忒忒斯(Philoctetes)是索福克勒斯的一部悲剧的主角。他参加希腊东征大军，航行中在一个荒岛上被毒蛇咬伤生病，被大军遗弃在那里，过了九年孤苦生活。因为要打下特洛伊城，就要他的神箭，希腊人到了第十年才把他请出来参战。狄德罗在下文所谈的就是这部悲剧的场面。

自然。如果这种场面不比那些穿着华丽衣服，打扮得矫揉造作的人物所出现的场面，更能使人深受感动，那就只能怪我们的审美趣味已腐朽透顶了。

狄德罗在这里把他的理想剧种和新古典主义的戏剧作了一个对比，只要自然，宁可粗野一点，决不要虚伪腐朽的“文明”。他把这个新剧种的性质界定为“市民的，家庭的”，他的政治意图也是很明显的。市民与贵族中伟大人物对立，家庭与宫廷对立，他要求戏剧抛开贵族中伟大人物而表现市民，抛开宫廷生活而写家庭日常生活。这就要求戏剧接近现实，更好地为新的阶级服务。所以他力劝作家们深入生活，“要住到乡下去，住到茅棚里去，访问左邻右舍，最好是瞧一瞧他们的床铺、饮食、房屋、衣服等等”①。这种呼声在当时还是“空谷足音”。

在拿严肃剧与传统剧种作对比时，狄德罗指出悲剧写的是“具有个性的人物”，喜剧写的是“代表类型的人物”，而严肃剧所写的则是“情境”。这是一个新的看法。戏剧（小说和叙事诗也一样）在内容上一般不是象古典作品那样侧重动作或情节②，就是象近代作品那样侧重人物性格。狄德罗却提出“情境”作为新剧种内容重点，并且明确指出“人物性格要取决于情境”，所以情境比人物性格更重要③。结合到“情境”，狄德罗还提出“关系”概念，说明“情境”是由“家庭关系、职业关系和友敌关系等等形成的”。这里有两点值得注意：第一是他把社会内容提到了首要地位，其次是他已隐约

---

① 据阿尔泰莫诺夫和格腊日丹斯卡雅的《十八世纪外国文学》中第246至247页的引文。

② 参见第三章亚理斯多德关于这个问题所说的话。

③ 参见《论戏剧体诗》第一三节，《和多华尔的谈话》第三篇。

见到性格与环境的密切关联。关于悲剧写个性、喜剧写典型的看法也是新颖的。这看法符合莫里哀型的喜剧，但是把典型和个性对立起来，还不是辩证的看法。

狄德罗也极重视戏剧中的情节处理，不过还是要求情节密切联系到情境。在这方面有两点值得注意：第一点是他的"对比"说。过去喜剧常用人物性格的对比，例如出现了一个急躁粗鲁的人物，就配上一个镇静温和的人物来作反衬。狄德罗反对这种机械的对比，因为这不仅单调，而且会使主题不明确，叫听众"不知道应该对谁发生兴趣"。他认为在现实生活里，人物性格只是"各有不同"，并非"截然对立"。人物性格既然取决于情境，严肃剧所采用的就应该是人物性格与情境的对比：

> 情境要强有力，要使情境和人物性格发生冲突，让人物的利益互相冲突。不要让任何人物企图达到他的意图而不与其他人物的意图发生冲突；让剧中所有人物都同时关心一件事，但每个人各有他的利害打算。
>
> 真正的对比是人物性格和情境的对比，这就是不同的利害打算之间的对比。
>
> ——《论戏剧体诗》第一三节

他接着举例说明他所要求的对比："如果你写一个守财奴恋爱，就让他爱上一个贫苦的女子。"这是一个贫富悬殊的对比。两人出身不同，社会地位不同，人生观不同，对同一件事的利害计较就不同，由此而生的情境就是戏剧性的情境。从此可知，狄德罗所说的"对比"其实就是矛盾对立，就是冲突。这样把辩证观点应用到戏剧情节的发展，已经露出黑格尔的"冲突"说的萌芽了。

第二点是他对于戏剧布局的看法。他一方面要求情节要有现

实基础和社会内容，另一方面也强调在处理情节中创造想象的作用，这也是他的辩证处。他说：

> 布局就是按戏剧体裁的规则在剧中安排出一部足以令人惊奇的历史；悲剧家可以部分地创造这部历史，喜剧家则可以全部地创造这部历史。

这种创造要在显示事件之间联系上见出。在现实世界一系列事件之间本有内在联系，但是由于我们还没有全盘认识，这种内在联系往往被许多偶然事件掩盖起来，使人不易察觉，因此它们就显出一些偶然性。在戏剧里作家有选择和安排事件的自由，就可以把偶然的东西抛开，把一系列事件的内在联系突出地显示出来。因此，他认为“比起历史家来，戏剧家所显示的真实性较少而逼真性却较多”[①]。在《理查逊的礼赞》里他也说“历史往往只是一部坏小说，而象你所写的小说却是一部好历史”。这番拿文艺作品比历史的话显然受到亚理斯多德的影响，用意要在个别已然事件与见出规律性的可然事件之间的分别。狄德罗把前者叫做“真实”（事实的真实）而后者叫做“逼真”（情理的真实），戏剧和一般文艺不是历史，只要求情理的真实而不要求事实的真实。“逼真”就是显示事物于理应有的内在联系。文艺在这方面又和哲学与科学不同，它不通过抽象思维而通过形象思维（即想象）。狄德罗替文艺的想象下过一个很精确的定义：

> 从某一假定现象出发，按照它们在自然中所必有的前后

① 《论戏剧体诗》第一〇节。

次序把一系列的形象思索出来，这就是根据假设进行推理，也就是想象。

——《论戏剧体诗》第一〇节

这个定义之所以精确，因为它显示出形象思维的虚构性和逻辑性，不是把形象思维和抽象思维绝对对立起来。

关于文艺，从客观基础方面看，最基本的问题是个别形象的必然性和普遍性（一般与特殊的统一，“典型”的真正意义）；从主观活动方面看，最基本的问题是形象思维的理性或逻辑性。狄德罗不但抓住了这两个基本问题，而且指出他们二者之间的联系：主客两方面在达到“逼真”的“想象”上面统一起来了。

狄德罗不但是戏剧理论家而且是创作者。他写了两部新型市民剧：《私生子》和《一家之主》。他的理论著作都是用来说明和辩护他的实践的。这两部剧本近于对话录，说教的气味很重，不算很成功。但是对法国戏剧来说，他的理论与实践起了扭转风气的作用，即把戏剧由古典型和封建性转到话剧型和市民性。在狄德罗的影响之下，莱辛在德国掀起了同样的市民剧运动。这个运动促进了西方剧艺进一步的发展，为易卜生型的问题剧打下了基础。在法国本身，直接继承狄德罗衣钵的是博马歇（Beaumarchais，1732—1799）。他写了两部成功的严肃剧：《塞维勒的理发匠》和《费加罗的婚礼》。另外，还有一篇《论严肃剧》的理论著作。

2. 关于演剧

狄德罗还深刻地研究了过去西方戏剧理论家很少注意的一方面，即戏剧的表演。他写了一篇对话，叫做《谈演员》[1]。这部对话

---

① 原题是“Paradox Sur le Comédien”，有李健吾同志的译文。

所讨论的中心问题是：演员在扮演一个人物时是否要在内心生活上就变成那个人物，亲身感受到那个人物的情感？狄德罗的答案是否定的。依他看，演员的矛盾在于他在表演之中，一方面要把所扮演的人物的情感淋漓尽致地表现出来，使观众信以为真，受到感动；另一方面他却不应亲身感受到人物的情感，要十分冷静，保持清醒的理智，控制自己的表演，做到恰如其分。

狄德罗自己是个最易动情感的人，在文艺见解上他一般是要求信任自然，鼓吹文艺必须表现强烈的情感。但是对于演员，他所要求的却正相反，不是自然而是艺术，不是强烈的情感而是准确的判断力，不是自然流露而是一切都要通过学习、钻研和创造。用他自己的话来说：

> ……只有自然而没有艺术，怎么能养成一个伟大的演员呢？因为在戏台上情节的发展，并不是恰恰象在自然中那样，戏剧作品是按照一些原则体系写成的。……伟大的诗人们，演员们，也许无论哪一种伟大的摹仿自然者，生来都有很好的想象力，很强的判断力，很精细的处理事物的机智，很准确的鉴赏力；他们都是最不敏感（或"多情善感"）的。……敏感从来不是伟大天才的优良品质。伟大天才所爱的是准确，他发挥准确这个优良品质，却不亲自去享受它的甜美滋味。完成一切的不是他的心肠而是他的头脑。

狄德罗把演员分为两种，一种是听任情感驱遣的，一种是保持清醒头脑的。他对这两种演员的优劣对比的看法是这样：

> ……有一个事实证实了我的意见：凭心肠去扮演的演员们总是好坏不均。你不能指望从他们的表演里看到什么完整

性；他们的表演忽强忽弱，忽冷忽热，忽平滑，忽雄伟。今天演得好的地方明天再演就会失败，昨天失败的地方今天再演却又很成功。但是另一种演员却不如此，他表演时要凭思索，凭对人性的钻研，凭经常摹仿一种理想的范本[①]，凭想象和记忆。他总是始终一致的，每次表演都是一个方式，都是一样完美。一切都事先在他头脑里衡量过，配合过，学习过，安排过。他的台词里既不单调，又不至不协调。表演的热潮有发展，有飞跃，有停顿，有开始，有中途，有顶点。在多次表演里腔调总是每次一样的，动作也总是每次一样的；如果这次和上次有什么不同，总是这次比上次更好。他不是每天换一个样子，而是一面镜子，经常准备好用同样的准确度，同样的强度和同样的真实性，把同样的事物反映出来。

狄德罗在这里描绘了他的理想的演员。他所要求的冷静在实质上是什么呢？关键在于他所说的“理想的范本”，就是中国画家所说的“成竹在胸”。演员要事先仔细研究剧本，揣摩人物的内心生活以及它的表现方式，先在心中把这个人物的形象塑造好，把他的一举一动、一言一笑，都准确地塑造出来，这样他心里就有了一个“理想的范本”，于是把它练习得滚透烂熟，以后每次表演都要把这个已经塑造好而且练习好的“范本”，象镜子在不同的时候反映同一事物一样，前后丝毫不差地复现出来。这样做，所需要的就不是飘忽的热情而是冷静的头脑。在当时法国名演员之中，狄德罗最推崇的是克勒雍。他对她塑造人物形象的功夫是这样描绘的：

① 从狄德罗评介1767年巴黎绘画雕刻展览文章（《沙龙》）以及其他著作谈到“理想的范本”的地方看，他所指的就是“典型”。

> 有什么表演还能比克勒雍的更好呢？你且跟着她，研究她，你就会相信，到了第六次表演中，她就已把她的表演中一切细节以及角色所说的每句话都记得烂熟了。毫无疑问，她自己事先已塑造出一个范本，一开始表演，她就设法按照这个范本。毫无疑问，她心中事先塑造这个范本时是尽可能地使它最崇高，最伟大，最完美。但是这个范本她是从剧本故事中取来的，或是她凭想象把它作为一个伟大的形象创造出来的，并不代表她本人。假使这个范本只达到她本人的高度，她的动作就会软弱而纤小了！由于辛苦钻研，她终于尽她所有的能力，接近到她的理想。到了这个时候，就已万事俱备，她就坚决地守着那个理想不放。这纯粹是一套练习和记忆的功夫……一旦提升到她所塑造的形象的高度，她就控制得住自己，不动情感地复演自己。象我们有时在梦中所遇见的一样，她的头高耸到云端，她的双手准备伸出去探南北极。她象是套在一个巨大的服装模特儿里，成了它的灵魂，她的反复练习使这个灵魂依附到自己身上。她随意躺在一张长椅上，双手叉在胸前，眼睛闭着，屹然不动，在回想她的梦境的同时，她在听着自己，看着自己，判断自己，判断她在观众中所生的印象。在这个时刻，她是双重人格：她是纤小的克勒雍，也是伟大的阿格里庇娜[①]。

克勒雍可以说是冷静的范例。人们不禁要问：演员自己既不动情感，他怎样能表现出人物的情感，又怎样能打动观众的情感呢？依狄德罗看，每种情感各有它的"外在标志"，就是一般所说的"表情"；演员只要把这些情感的"外在标志"揣摩透，练习好，固定下来成为范本就行了。

---

① 阿格里庇娜是法国大悲剧家拉辛的《布里塔尼居斯》剧本中的一个人物，一位骄傲的罗马皇后，上文描绘的是克勒雍扮演这位罗马皇后的姿态。

“最伟大的演员就是最善于按照塑造得最好的理想范本，把这些外在标志最完善地扮演出来的演员。”狄德罗甚至拿理想的演员比一个会假装有真实情感的娼妓。他认为这样的演员之所以是理想的，不仅因为他作为个别演员，可以按照艺术的要求去表演，可以一个人扮演许多不同的角色，在屡次扮演同一角色时可以扮演得一样好；而且因为作为全班中一个成员，在每个演员都象他那样办的条件下，他可以和其他演员达到最好的配合，产生全局统一而和谐的效果。假如每个演员都临时凭情感去表演，戏的章法就会大乱。

狄德罗的主张在西方演员中，并没有得到普遍的赞同。他们之中有许多人还是听从情感的驱遣去表演，并且以此自豪。姑举十九世纪后半期两个最著名的法国演员为例。莎拉·邦娜在她的《回忆录》里叙述她在伦敦表演拉辛的《费德尔》悲剧的经验说：“我痛苦，我流泪，我哀求，我痛哭，这一切都是真实的；我痛苦得难堪，我淌的眼泪是烫人的，辛酸的。”安探万谈他演易卜生的《群鬼》的经验说：“从第二幕起，我就忘掉了一切，忘掉了观众以及戏对观众的效果，等到闭幕后还有好一阵时候我仍在发抖，颓唐，镇定不下来。”很显然，这两位法国名演员都没有理睬狄德罗的劝告。但是在欧洲也有些演员是符合狄德罗理想的。狄德罗屡次提到十八世纪英国名演员伽立克，却没有提到裴兹杰罗德记下来的伽立克演莎士比亚的《理查三世》的一段经过[①]，伽立克扮演理查三世时情感激烈[②]，演得活灵活现，使得演恩娜夫人的配角什敦斯夫人看到他的那可怕的面孔，当场就吓得惊慌失措。但是正在表现激烈情感的当中，伽立克却暗中瞟了她一眼，提醒她不要打乱表演。从此可知，伽立克当时心里还是很冷静的。狄德罗也没有援引英国一位

---

① 参见裴兹杰罗德《伽立克的传记》。

② 参见《理查三世》，方重译，人民文学出版社 1959 年版。

更伟大的演员来替他的理论做证据。莎士比亚曾经通过哈姆雷特的口吻，向演员们提出这样的劝告：

> 千万不要老是用手把空气劈来劈去，象这样子，而是要用得非常文静；要知道，就是在你们热情横溢的激流当中，雷雨当中，我简直要说是旋风当中，你们也必须争取到拿得出一种节制，好做到珠圆玉润[1]。

要节制就要镇静，就不能凭一时的心血来潮。莎士比亚的指示与狄德罗的主张基本上还是一致的。

从此可知，关于演员在表演人物情感时自己是否应感受到这种情感的问题，在演员与戏剧理论家之中，存在着两个鲜明对立的阵营，即所谓体验派与表现派。狄德罗是主张先体验后表现的。他的毛病在于把一个基本正确的主张弄得太绝对化了。这里我们须注意两个事实：

头一个事实：演员与演员之间，个人才能是不一致的，有人长于发挥理智，也有人长于发挥情感。据近代文艺心理学的研究，演员们确实可以分为两派："分享派"（分享剧中人物的内心生活）和"旁观派"（旁观自己的表演）；而这两派的代表之中在表演艺术上都有登峰造极的。

第二个事实：过分强调理智控制，每次表演都重复一个一成不变的"理想的范本"，也易流入形式化和僵化，使戏剧缺少生气。

在演剧的领域里和在一般文艺领域里一样，真正的理想是现实主义与浪漫主义的结合：理智的控制不过分到扼杀情感和想象；情

---

① 《哈姆雷特》第86至87页，卞之琳译，人民文学出版社1957年版。

感和想象的活跃也不过分到使演员失去控制。每次的表演是复演，同时也是创造。“理想的范本”一定要有，但是在每次表演中须获得新的生命。当然，这个理想需要更辛勤的锻炼，更高的艺术修养。

(二)关于自然、艺术和美的看法

1.浪漫主义方面

从表面看，启蒙运动者仍和新古典主义者同样坚信艺术要摹仿自然。狄德罗在《画论》里劈头一句话就是：“凡是自然所造出来的东西没有不正确的。”他力劝画家不要关在工作室里，整天临摹身体不健康的、姿态矫揉造作的模特儿，要“离开这个弄姿作态的铺子”，到教堂、街道、公园、市场各地去细心观察真实人物的真实动作。这好象和布瓦洛的“研究宫廷，认识城市”的劝告还是一致的。

但是狄德罗所理解的自然和新古典主义者所崇奉的自然毕竟是两回事。新古典主义者所崇奉的“自然”是抽象化的“人性”，是“方法化过的自然”，是受过封建文化洗礼的自然。他们是把“自然”和“合式”或“妥帖得体”(décorum，décence)的概念联系在一起的。野蛮粗犷的东西决不会被他们看作自然，路易十四的宫廷生活对他们才是高级的自然。他们更醉心的是“文明”、“文雅”、“彬彬有礼”。自然只有在带上这些品质时才能引起他们的爱好和“摹仿”。启蒙运动者之中只有伏尔泰在这一点上还和新古典主义者气味相投。就卢梭和狄德罗来说，这种与“野蛮”相对立而与“文明”相结合的自然恰恰是不自然，也恰恰是他们深心厌恶的腐朽的封建宫廷的生活习俗。他们所号召的“回到自然”里面有一个涵义就是“回到原始生活”。他们是把自然和近代腐朽文化对立起来的，为了要离开这种腐朽文化，所以要“回到自然”。和卢梭一样，狄德罗的自然观也带有很浓厚的原始主义。他说：

在魄力旺盛方面，野蛮人比文明人强，希伯来人比希腊人强，希腊人比罗马人强……英国人比法国人强。每逢哲学的精神愈发达，魄力和诗也就愈衰落。……这种单调的彬彬有礼对于诗造成了难以置信的巨大损失。……哲学精神产生了冗长而枯燥的文风。概括化的抽象的语言日渐多起来，就代替了形象化的语言①。

在另一段里他说得更具体：

一般说来，一个民族愈文明，愈彬彬有礼，它的风俗习惯也就愈没有诗意，一切都由于温和化而软弱起来了。只有在象下列一些情景发生的时候，自然才向艺术提供范本，例如父亲躺在病床上垂危了，儿女们在旁边撕发哀号，……女人死了丈夫，披头散发，用指甲抓破自己的脸皮，……我不说这些是好风俗，我只说这些风俗有诗意。

……

诗人需要的是什么呢？生糙的自然还是经过教养的自然？动荡的自然还是平静的自然？他宁愿要哪一种美？纯静肃穆的白天里的美？还是狂风暴雨雷电交作、阴森可怕的黑夜里的美呢？……

诗需要的是一种巨大的粗犷的野蛮的气魄②。

从此可知，狄德罗要求文艺向自然吸取的是它的原始的野蛮的气息。他认为这种气息才有诗意，因为第一，这里面才有巨大的活力

① 《狄德罗全集》第一一卷，第131至132页。

② 《论戏剧体诗》第一八节。

和强烈的情感；其次，在原始情况之下，人也才可以毫无拘束地表现这种活力和情感；他的思维方式才是形象的而不是抽象的，语言也是如此。自然对新古典主义者来说，它就是理性；对于狄德罗来说，它也还是理性，但尤其重要的是情感。他要求诗人能使观众在看表演时"仿佛碰到一次大地震，看到房屋墙壁都在摇晃，觉得脚所站的土地就要陷下去似的"①。他又向诗人呼吁："请打动我，震撼我，撕毁我；请首先使我跳，使我哭，使我震颤，使我气愤！"②

狄德罗的原始主义在当时应该看作进步的，因为他所要求的一切正是新古典主义所缺乏的东西，也正是后来浪漫运动所要求的东西。所以狄德罗在由新古典主义过渡到浪漫主义的发展过程中起了很大的促进作用。

2. 现实主义方面

但是狄德罗的美学思想并非单纯地是浪漫主义的，其中主要的还是现实主义的一面。在这方面，他似乎接近新古典主义，而其实也向前迈进了一步。他对艺术与自然的密切关系比过去人看得较清楚，也说得较明确。首先他见出美与真同一，因为都是认识真实地反映了事物：

> 艺术中的美和哲学中的真都根据同一个基础。真是什么？真就是我们的判断与事物的一致。摹仿性艺术的美是什么？这种美就是所描绘的形象与事物的一致③。

这几句言简而意赅的话不但说出反映论的基本道理，而且也指出

---

① 《论戏剧体诗》第三节。
② 《狄德罗全集》第一〇卷，第 499 页。
③ 《十八世纪外国文学》第 246 页引文。

艺术(形象思维)和哲学(抽象思维)的联系和区别。他肯定了艺术和美的现实基础,而对于艺术反映现实基础的性质和方式,他终于能达到艺术既要揭示事物的内在联系和必然规律,又要表现主观理想的辩证的观点。我们说"终于能达到",因为狄德罗的美学思想是经过一个发展过程的。

3. 美在关系说

在他早年写的发表在《百科全书》里的《论美》(1750 年),他提出"美在于关系"(rapports)的看法:

> ……我把凡是本身就含有某种因素,可以在我们理解中唤醒"关系"这个观念的性质,都叫做外在于我的美(beau hors de moi);凡是唤醒这个观念的性质,都叫做关系到我的美(beau par rapport à moi)[①]。

在作说明时,他又提出"绝对美"和"相对美"的概念,"虽然没有什么绝对美,却有两种关系到我们的美,一种是实在的美,一种是见到的美"。关系到人的美都是相对的,它都要经过观赏人的判断,而"判断总是几乎都只涉及相对美而不涉及绝对美"。"关系"以及相对美和绝对美的提法可能受到英国哈奇生的影响[②]。相对美之中"实在的美"是"孤立地单就对象本身"(即不问它对人的关系)去看时对象所有的美,例如孤立地就一朵花或一条鱼本身去看而说它美时,"我所指的就只能是我在它们的组成部分之中见出秩序、安排、对称和一些关系"。从此可知,狄德罗所说的"实在的美"是

---

① 两个定义的分别在于前者是可以"唤醒",还是纯粹客观的美;后者是实际"唤醒",已与我发生关系的美。

② 参见第八章哈奇生节。

事物固有的一些形式因素，即哈奇生所说的“绝对美”。这是不依人的意识为转移的。他说：“无论我想到或是不想到卢佛尔宫的前壁，组成这前壁的各部分以及它们之间的安排仍然具有它们本有的那种形状：无论有人没有人，那形状并不减其美。”在这里他的思想有些混乱，因为接着他声明所谓“不减其美”是对于不是人（假定了没有人）而身心构造却和人一样的“可能的存在物”（这是什么，他没有说明）而言，而“对于旁的存在物（这是什么，他也没有说明），那形状可以既不美，也不丑，或则只是丑”。狄德罗在这里仿佛见到没有人而仍有美的看法有些困难，但是他所假想的“可能的存在物”和“旁的事物”（都不是人而却能审美的存在物）却并不能解决这个困难。这种“实在的美”既然是“无论有人没有人，都不减其美”，何以仍然属于“关系到我们的美”？“实在的美”和“见到的美”之间有什么联系？这些问题在狄德罗的思想里都不是很清楚的。“实在的美”和“见到的美”对于狄德罗还是分裂的，对立的，还没有统一。问题的关键在于他没有认清人、自然和社会这些概念之间辩证的联系。在《论美》里他很少从社会发展观点去看美。

这个缺点在他对“关系”的极不明确的看法中特别明显。“关系”可能有三种不同的意义。一个是同一事物的各组成部分之间的关系，例如他所提到的比例、对称、秩序、安排之类形式因素。其次是这一事物与其他事物之间的关系，如他所提到的这朵花与其他植物乃至全体自然界的关系。第三还有对象与人（即客体与主体）之间的关系。狄德罗所说的“关系到我的美”，理应在于这第三种关系，即理应与对象的社会性密切相关，但是正是在这一点上他的观念非常模糊。

这许多迹象都说明《论美》还只代表狄德罗早年对美学问题的摸索，其中有许多富于启发性的揣测，而矛盾和漏洞亦复不少。应该肯定的是“美在于关系”的看法，不管它多么含糊，却已隐约见出

美在于事物的内在的和对外的联系。他所举的高乃依的《贺拉斯》悲剧里“让他死吧”一句话的例子很能说明问题。如果孤立地不从关系着眼去看这句话，就无从断定它的美丑。如果告诉读者这是回答一个人应该怎样对待一场战斗的话，关系就比较明确了，这句话就开始对读者有些意思。如果再告诉读者这场战斗关系到祖国的荣誉，提问题的人就是答话人的女儿，而那位参加战斗者就是他剩下的唯一的儿子，这位青年要以一个人抵挡三个敌人，他的两个弟兄都已被那三个敌人杀死，那老父亲是一个罗马人，他毅然决然地鼓励他的儿子去抗敌——这样一来，“让他死吧！”这一句本来说不上是美是丑的话，就随着情境和关系的逐渐展开，逐渐显得美，终于显得崇高庄严了。狄德罗用这个例子来说明美要靠对象和情境的关系，情境改变，对象的意义就随之改变，而美的有无和多寡深浅也就相应地改变。从这个例子看，狄德罗所说的由对外关系或情境决定的美就是哈奇生所说的“相对美”。值得注意的是狄德罗在这里把“关系”的概念结合到情境的概念，后来他的美学思想的发展都从此出发。

在《画论》里“关系”就明确化为事物的内在联系或因果关系了。狄德罗谈到画家的基本的素描功夫就要从显示这种内在联系或因果关系入手。他举了一些例证，证明人体各组成部分互相因依的关系，如果某一小部分失常，全身各部分的形状就都要受影响。例如一个早年失明的女子，不仅眼巢和眉睫都变了形，就连肩膀、颈项和咽喉也和常人的不一样。画家就要认识到事物的这种因果关系，“按照它们的本来面貌表现出来。摹仿愈周全，愈符合因果关系，也就愈能使人满意”①。他还要求画家“在形体的外表结

① 《画论》第一章。

构上显示出年龄、习惯或实现日常功能的本领”。这就是说，从身体结构上，不但要看出画的是一个老年或青年，还要见出他是一个文明人或野蛮人、军人或搬运夫。这就是着重形体与社会情境的联系了。“关系”要在“情境”中才能见出，所以狄德罗愈到后来愈拿“情境”的概念代替“关系”的概念。在《画论》里他几乎等于说美在于情境，他的话是这样说的：

> 真善美是紧密结合在一起的。在真和善之上加上一种稀有的光辉灿烂的情境，真或善就变成美了。如果在一张纸上画出的三个点只是代表关于三个物体运动问题的答案，那就没有什么，不过是一条纯然抽象性的真理。假如这三个物体之中，一个是在白天里给我们放出光辉的太阳，一个是在黑夜里给我们照明的那个月亮，而其余的一个则是我们住在上面的地球：这样一来，真理就立刻变成伟大了，美了[①]。

接着他就提到诗人的“秘诀在于表现具有伟大兴趣的对象，例如父母们，夫妻们，儿女们”。从此可见，狄德罗所说的“情境”是从事物对人的社会意义去看的。日、月和地球在轨道上运行的形象之所以成为“光辉灿烂的情境”，也因为它们和人生有密切关系，对于人是“具有伟大兴趣的对象”。接着他又举了其他的例子，说明美的事物对人生都有某种功用，例如从悬崖瀑布联想到磨坊，从大树里见到抵抗狂风骇浪的船桅。在这里他显然见到美的事物的社会意义了。

狄德罗所说的“具有伟大兴趣”的“父母们，夫妻们，儿女们”，在他的戏剧观点里取得了突出的地位。他要用这些家庭关系去形

---

① 《画论》第七章。

成他理想中的新型悲剧，即“家庭悲剧”，而他自己创作的《一家之主》和《私生子》也正是以家庭关系的纠纷为中心的。家庭关系在资产阶级的社会关系之中特别重要，所以狄德罗要求它在戏剧里得到反映。正是这种家庭关系再加上“职业关系和友敌关系等等”形成狄德罗所认为新型市民剧中最重要的因素，即“情境”。他说：

> 一直到现在，在喜剧里主要对象是人物性格，而情境只是次要的；现在情境却应变成是主要对象，而人物性格则只能是次要的。一切情节上的纠纷都是从人物性格引出来的。人们一般要找出显出人物性格的周围情况，把这些情境互相紧密联系起来。应该成为作品基础的就是情境，它所包含的义务、便利和困难[①]。

从此可见，“情境”包括各种“关系”，比“关系”也较具体。上文已经提到，狄德罗主张戏剧情节应显示“人物性格和情境的冲突”，多少已露出黑格尔的冲突说的萌芽，这是对戏剧理论的一个重要的贡献。在人物性格与情境冲突中所显示的关系主要是社会关系，已不是《论美》里所说的“秩序”、“对称”、“安排”之类自然事物的形式方面的关系了。狄德罗看社会关系，当然还是从资产阶级立场去看，所以特别重视家庭关系。但是他也并非完全没有注意到阶级关系，或是完全没有从劳苦大众着眼。在上文已引过的劝文艺创作者“住到乡下去”，“深入生活”的一段话中，狄德罗接着说：

> 这样，你就会了解到那些奉承你的人设法不让你知道的

---

① 《和多华尔的谈话》第三篇。

东西。要经常紧记着：只要有一个有势力的坏人就会使成千成万的人哭泣呻吟，痛不欲生；并不是自然（世上最大的权力）使人生下来就当奴隶，奴隶制度是屠杀和征服的结果；一切道德体系，一切政治机构，只要是为着离间人与人的关系而设立的，它们就都是坏的[①]。

当时工人骚动和农民起义虽然已在到处发展，这样的同情劳苦大众的呼声在知识分子中却还是稀罕的。从这种呼声中我们可以更好地理解到恩格斯所说的启蒙运动是法国资产阶级革命的准备。

从现实主义的观点出发，狄德罗认为要通过揭示"情境"、"关系"或事物的内在联系，文艺才能逼真；而揭示事物的内在联系，就要通过思索。所以狄德罗虽然强调情感，却也认识到理智的重要性，有时他甚至把理智看得比情感还更重要，《谈演员》里所强调的冷静自制可以为证。他提出诗的想象也要合乎逻辑的看法。"所谓合乎逻辑就是显出各种现象之间的必然联系。"[②]他要求艺术家既要有热情，又要有冷静的回味和思索，不能单凭"心血来潮"去创作。他在《谈演员》里说：

你是否趁你的朋友或爱人刚死的时候就做诗哀悼呢？不，谁趁这种时候去发挥诗才，谁就会倒霉！只有等到激烈的哀痛已过去，……当事人才想到幸福遭到折损，才能估计损失，记忆才和想象结合起来，去回味和放大已经感到的悲痛。……如果眼睛还在流泪，笔就会从手里落下，当事人就会受情感驱遣，写不下去了。

---

① 《十八世纪外国文学》第246至247页引文。
② 《论戏剧体诗》第一〇节。

这话正符合中国的“痛定思痛”一句经验之谈。有人认为狄德罗时而强调情感，时而强调理智，仿佛是自相矛盾，其实这正是他的辩证处，和上文引过的他替“想象”所下的定义一样，这里他也是不把形象思维和抽象思维完全对立起来。

4. 自然与艺术的关系：现实美与理想美

狄德罗的辩证观点还表现在他对自然与艺术的关系的看法上。他一方面始终坚持艺术要摹仿自然，另一方面也再三强调艺术并不等于自然，摹仿并不等于被动地抄袭。他见到美一定同时是真实的，但并不是一切真实的东西都美，美也有高低深浅之别。他说：“自然有时枯燥，艺术却永远不能枯燥。”所以艺术对于自然，首先应有选择。“摹仿自然并不够，应该摹仿美的自然。”在《谈演员》里有这样一段对话：

> 乙：但是它里面应有自然的真实呀！
>
> 甲：就象一个雕刻家忠实地按照一个丑陋的模特儿刻成雕像，里面也有自然的真实那样。人们称赞这种真实，但觉得这整个作品贫乏可厌。

狄德罗在这里要说明的主要是美与真虽同一而毕竟有区别，以及艺术应注意内容、不能专靠表现技巧的道理。他并不完全反对艺术表现丑陋的事物，象莱辛那样，他在《波旁的两个朋友》里说：

> 一位画家在画布上画了一个人头，其中一切形式都很有力，很雄伟，端方四正，显得是一个最完美最罕见的整体。在看这幅画时我感到羡慕和惊骇。我想从自然中找到这幅画的蓝本，却找不到，和它比起来自然中一切都是软弱的，纤小的，

凡庸的。于是我就感觉到这里画的是一个理想的头。但是我认为画家应该使我看到她额上露出一点轻微的裂痕，鬓边显出一个小瘢点，下唇显出一个小得看不见的伤口才好，这样就会使这幅画马上从一种理想变成一幅画像了。眼角或鼻梁旁边如果有点天花疹的痕迹，这女人面貌就不是爱神维纳斯的面貌，这幅画就是我的邻居中一个女子的画像了。

没有一点瑕疵的面孔，象爱神的那样，只是理想的，不是真实的，真人的面孔总不免有些小毛病，如果要使画像真实，就不宜把那些小毛病掩盖起来。狄德罗在这里所主张的是不要为典型而牺牲个性，已经微露浪漫主义的倾向，和新古典主义的审美趣味是对立的。就狄德罗关于美的言论前后摆在一起来看，他是主张艺术既要个性的真实，又要精选原来就美的事物为题材的。

在评介一七六七年巴黎艺展的《沙龙》里以及在《谈演员》的对话里，狄德罗再三标榜所谓“理想美”(le beau idéal)以及它与“现实美”(le beau réal)的分别。理想美首先要求对材料加以选择，但是更重要的是要求对现实材料的理想化、集中化和典型化。在《谈演员》里他质问反对艺术修改自然的论敌说：“如果说生糙的自然和偶然的安排比艺术的造作更好，艺术处理就难免损坏它，请问：人们所赞扬的艺术的魔力究竟何在呢？难道你不承认人可以美化自然吗？”很显然，“美化自然”就要“损坏生糙的自然的偶然的安排”。这种“美化”的结果就是艺术作品，它已不复是自然了。狄德罗举雕刻为例来说明这个道理：

雕刻先从第一个碰到的范本着手摹仿，后来发现另外一些范本比第一个好，于是就这许多范本进行修改，先修改大毛病，再修改小毛病，经过这样反复修改和一系列的工作之后，它才

终于造成一个形象，这形象已不复是自然了。（重点为引者加）

从此可见，艺术既要根据自然而又要超越自然，艺术美是一种理想美，是艺术家经过"意匠经营"，在自然上加工的结果。我们在上文已经提到过狄德罗要求演员先在心中揣摩出"理想的范本"。这种理想化的过程其实就是典型化的过程，从《谈演员》一段话中可以见出：

乙：你认为"某一伪君子"（un tartufe）和"准伪君子"（le tartufe）究竟有什么分别？

甲：毕亚行员是某一伪君子，格里则尔神父是某一伪君子，但是都不是准伪君子。……准伪君子是根据世上所有的一切格里则尔来形成的。这要显出他们的最普遍最显著的特点，这不恰恰是某一个人的画像，也没有什么人能在这里面认出自己来。

"某一伪君子"还是自然，"准伪君子"才是艺术作品，是经过艺术创造的"理想的范本"，是一种典型形象。这种典型形象虽然根据自然（"世上所有的一切格里则尔"）而却不是自然中生来就有的（"没有什么人能在这里面认出自己来"）。所以典型美也只能是艺术美或理想美。

因为认识到艺术既要根据自然而又要超越自然的辩证关系，狄德罗对于艺术"规则"也持有一种辩证的看法。一般地说，他对于新古典主义者所宣扬的"规则"是反对的，认为"规则把艺术变成呆板的工作"，"这些规则没有一条不能被天才成功地跳越过去"①。但是他并不否定文艺上一些合理的成规。他在《谈演员》里谈到悲

---

① 《十八世纪外国文学》第245页引文。

剧时，说明传统悲剧中一些人物并不是“历史人物”而是“诗所想象出来的幽灵”，并且为这种“幽灵”辩护说：

> 因为他们都来自传统成规(convention)。这是由埃斯库罗斯老人定下来的一个三千年的老规约。

他又说：“在戏台上的情节发展并不恰恰象自然中那样，戏剧作品是按照一套原则体系来写成的。”因此，我们就不能根据自然现象或历史事实来衡量传统悲剧人物，而要根据艺术自己的“一套原则体系”。例如当时争论最热烈的“三一律”，狄德罗并不完全反对。

与此相关，狄德罗也并不完全反对“摹仿古人”的口号，不过认为应向古人学习的不是一些死板的规则，而是古人如何对待自然的方法。在一七六五年的《沙龙》里，他提到温克尔曼的向古人学习比向自然学习更好的主张，表示不完全同意，说过一段很有辩证意味的话：

> 谁若是因为尊崇自然而菲薄古人，谁就不免冒一种危险，在素描、性格、服装、表情等方面总是显得纤小、软弱和庸劣。谁若是因为尊崇古人而忽视自然，谁就不免冒另一种危险，作品显得冷淡枯燥，缺乏生气，缺乏只有从自然中才能察觉出的那种隐藏的秘奥的真理。依我看，我们要**研究古人，是为着要学会如何处理自然**。(重点为引者加)

我们已见过，在《和多华尔的谈话》里，他也是把“要自然”和“要古人”并提的。这并不是调和论，而是把继承古典遗产和向自然学习结合起来。

(三)结束语

总观以上所述,在启蒙运动三大领袖之中,狄德罗是最杰出的。在反对为封建宫廷服务的新古典主义文艺的斗争中,他比伏尔泰较彻底;在摸索文艺的新方向中,他比卢梭有较明确的认识和较具体的措施,他虽反对近代文艺的腐朽,却没有因此就象卢梭那样否定社会文化,要历史开倒车。他坚决地站在唯物主义的立场,坚持文艺的现实基础。从他口里我们第一次听到西方的深入农村生活的呼吁和同情劳苦大众的呼声。不过在当时的阶级斗争中,他基本上站在资产阶级方面,主要地是资产阶级意识形态制造者。他要文艺更好地为资产阶级服务。在戏剧领域里他大力宣扬新型市民剧,而且认识到小说这一体裁有较广大的前途,不但向法国宣扬芮迦德生的作品,而且还亲自写出《拉摩的侄儿》和《宿命论者雅克》两部比他的剧本远较成功的小说。在造形艺术方面,他不遗余力地攻击当时流行的为宫廷点缀场面的浮华纤巧的“螺钿”(rococo)风格,既在《画论》里提倡现实主义,又在《沙龙》里提倡新起的带有浪漫主义色彩的风格。他一方面要求艺术接近现实和接近群众,对近代现实主义起了促进的作用;另一方面强调文艺用自然的语言表现强烈的情感,也替浪漫运动作了一些准备。他认真地探讨过美学各方面的问题,他的早年《论美》专著虽然还流露一些形而上学的思想方法,没有能认识到“实在的美”和“关系到我们的美”如何由对立而统一,没有足够地认识到美的社会性,但是美在“关系”和“情境”的观点还是富于启发性的。他的思想是不断发展的,后来他逐渐认识到美的社会性,他的思想方法也逐渐变成辩证的,特别表现在他对于情感与理智、自然与艺术以及学习自然与学习古典这一系列对立关系的看法上面。

第十章　德国启蒙运动:戈特舍德、鲍姆嘉通、温克尔曼和莱辛

一　德国启蒙运动的历史背景

在十七八世纪,德国在欧洲几个主要国家之中还是最落后的。在十六世纪,马丁·路德领导的宗教改革终于走到和封建诸侯相妥协的道路,托玛斯·闵泽尔所领导的农民起义遭到了残酷的镇压而终于失败。从此德国在经济上长期保留了农奴制,农业生产落后,租税负担又特重,农民过着穷困痛苦的生活,工商业的情况更坏;在政治上长期处在分散状态,在日耳曼那块不算太大的土地上就有三百多个独立小国,这些小国公侯一方面摹仿法国宫廷的排场,过着骄奢淫佚的生活,不得不向原来就极端穷困的人民进行

残酷的剥削，另一方面又互相倾轧，经常进行着争权夺利的战争，这对于农工商业也起了破坏作用。加以在宗教上，这些小国也分裂成为两个阵营，北部的“新教联盟”和南部的“天主教联盟”，双方斗争也很激烈。政治上和宗教上的分裂，加上英、法、荷兰、西班牙等外国势力的勾结利用，就酿成历史上一场破坏性极大的三十年战争(1618年至1648年)。战争的结果使德国人口减少了四分之三，农工商业的凋敝就可想而知了。三十年战争结束后，布兰登堡公国就日渐强大起来，到了十八世纪，它就成为普鲁士王国，在国王弗利特里希二世的统治下，训练出一支庞大的军队，它从此就逐渐成为一个军国主义的国家，政治经济的力量都掌握在军阀(容克贵族地主)手里。这就意味着封建势力在德国不但没有削弱，反而加强了。

资产阶级的力量在当时德国还是很薄弱的。政治的分散和经济的凋敝都极不利于资产阶级的发展。但是既有三百多个小国，就会有为数更多的城市，所以单就数量来说，市民阶级在德国人口中还是占了很大的比例。由于他们的经济地位薄弱，他们在政治上的表现也就特别软弱。当英国资产阶级在十七世纪就已进行了革命，法国资产阶级在十八世纪启蒙运动时期也已在积蓄力量，准备发动大革命时，德国资产阶级却仍奴颜婢膝地依附公侯的小朝廷，聊求残羹剩汁。他们自私自利，苟且偷安，眼睛望不到比井口更大的天，所以谈不到革命和文化方面的远大理想。他们在德国造成一种范围很大而影响很深远的“庸俗市民”风气(庸俗市民在德国取得了 Philister 的称号)，马克思和恩格斯在讨论德国问题时，经常提到这种“庸俗市民”风气阻碍文化发展，甚至妨碍象歌德那样的大诗人能有较高远的理想。

从上述一些情况看，德国的条件对于开展启蒙运动是极端不利的。但是启蒙运动毕竟也在德国展开了，而且获得了相当显著

的成绩。如果在政治上没有造成资产阶级革命，它至少为德国浪漫主义文学和古典哲学作了准备，这种成就在实质上就是为资产阶级制造出一套意识形态，有助于将来德国民族的统一。启蒙运动本来一般是由资产阶级知识分子发动的。德国资产阶级知识分子在极端不利的条件下之所以能发动启蒙运动，显然有它的内因和外因。就内因来说，德国从中世纪以来，民间文学传统一直是很光辉灿烂的（德国是《尼伯龙根之歌》、《谷德伦》、《巴赛伐尔》、《列那狐的故事》以及许多民间抒情诗歌的发源和流行的区域），一些古老的大学（例如海德堡、哥登堡、耶拿、莱比锡等）里学术研究的风气也一直是很活跃的。这种优秀的文化传统在德国资产阶级分子中不但养成了爱好文艺和爱好哲学思考的风气，而且也养成了民族思想和爱国思想。这都促使他们迫切要求改变当时社会的落后面貌。就外因来说，德国启蒙运动显然受到英法等国的外来影响。拿德国和英法对比，德国当时经济政治文化各方面的落后就显得格外突出，格外不可容忍，这些邻国的前进知识分子所进行的革新运动也给他们树立了改革现状的榜样，引起他们急起直追。内部还没有资产阶级政治革命的条件，而却有文艺和一般学术文化的优秀的传统，外部有文艺改革和思想促进的范例，这种情形就决定了德国启蒙运动所采取的独特的方向：它的直接目标还不在进行资产阶级革命而在德意志的民族统一，而它的领袖们都认为要达到民族统一，须通过建立统一的民族文化和民族文学；所以启蒙运动在德国主要是局限于文艺和文化思想领域以内的革新运动，尽管它也不可避免地要有一些反封建反教会的色彩，却不象法国启蒙运动那样一开始就是一个很鲜明的反封建反教会的政治运动。当时德国思想家脱离现实厌谈政治的倾向一般还是很突出的。

单就文艺思想领域来说，德国启蒙运动还有两个特点。这两个特点都来自一个总的原因，就是在十七八世纪，德国还没有一个

伟大的文艺创作实践的基础，它还拿不出象英国莎士比亚和弥尔顿或是法国的高乃依、拉辛和莫里哀那样伟大的诗人。因此，德国启蒙运动时期的文艺思想停留在抽象思考和抽象讨论上的倾向比较显著，戈特舍德的《批判的诗学》和鲍姆嘉通的《美学》都是很明显的例证。其次，复古的倾向在德国启蒙运动中也比较显著。不能说当时德国文艺理论家完全不结合实际，但是当前德国的实际仿佛无可结合，他们只好结合过去的实际，古希腊罗马或是德国的中世纪，以及当时较先进的英法等国。温克尔曼、赫尔德、莱辛以至于席勒这一系列的健将都可以为例。

二　几个先驱人物

德国启蒙运动是从一个新古典主义运动开始的。与法国新古典主义运动相终始的是“古今之争”一场大辩论，德国新古典主义运动也掀起了一场大辩论，问题却不在古今的优劣，而在于德国文艺应该借鉴的是法国还是英国，这可以说是在萌芽中的浪漫主义和即将没落的新古典主义在交锋了。戈特舍德是这场争论中的中心人物。

(一)戈特舍德

戈特舍德(Gottsched，1700—1766)是莱比锡大学的教授，他的理论著作《批判的诗学》在十八世纪前半发生过相当大的影响，使他成为德国文学界的最高权威。这部著作可以说是布瓦洛的《诗艺》的翻版。法国新古典主义文学在当时欧洲是大家公认的光辉的典范，戈特舍德对它景仰备至，以为要使德国文学脱离它原有的粗野奇怪的“巴洛克”(baroque)风格，踏上康庄大道，就必须把法国新古典主义搬到德国的土壤上，而法国新古典主义的信条和规则都具备在布瓦洛的《诗艺》里，于是他就追随布瓦洛，写出他的《批

判的诗学》，讨论了布瓦洛所讨论过的诗的一般原则，以及诗的分类，并且替每类体裁定下了详细的规则。我们姑举他对于悲剧情节结构所定的规则，聊见他的文艺观点一斑：

> 诗人先挑选一个他要用感性形式去印刻在读者心中的道德主张。于是他拟好一个故事的轮廓，以便把这个道德主张显示出来。接着他就从历史里找出生平事迹颇类似所拟故事情节的有名人物，就借用他们的名字套上剧中人物，这样就使剧中人物显得煊赫①。

这显然是一种公式化的创作方法。

布瓦洛的哲学出发点，是笛卡儿的理性主义；戈特舍德的哲学出发点则是笛卡儿加上德国哲学家莱布尼兹和沃尔夫的理性主义（下文还要说明），都认为文艺基本上是理智方面的事，只要根据理性，掌握了一套规则，就可以如法炮制。象布瓦洛一样，戈特舍德讨厌一切出乎陈规常轨的新生事物，他不但对中世纪传奇文学和近代新起的带有神奇怪诞色彩的阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》和弥尔顿的《失乐园》大肆攻击，就连莎士比亚也由于不顾传统规则而遭到他的厌恶。

从戈特舍德的基本主张看，他所领导的只是一种新古典主义运动。他具有布瓦洛的一切毛病，但是既没有布瓦洛的诗才，又没有布瓦洛可以依据的高乃依、拉辛和莫里哀，所以布瓦洛的毛病在他身上就只能变本加厉。新古典主义推崇理性、规则与明晰，这是符合拉丁民族传统与民族性格的。德国从中世纪以来的民族传统

---

① 戈特舍德《批判的诗学》，据鲍申葵的《美学史》213 页引文。

就偏在情感和想象以及表现的自由和奇特方面，所以戈特舍德移植法国新古典主义的企图是不符合德国民族特性的。不过事情往往有两方面，法国新古典主义文艺理想虽不符合德国民族传统，而对德国民族传统文学却起了补偏救弊的作用，从此德国文艺逐渐接近近代文明社会，开始走向规范化，统一化，语言文学开始纯洁化，特别是对于法国戏剧的宣扬引起了改革德国戏剧和建设戏剧理论的要求，为下阶段德国文学的发展铺平了道路。这些成就都不能不归功于戈特舍德。在这个意义上，戈特舍德虽是新古典主义的忠实信徒，却仍是启蒙运动的先驱。

但是时代风气毕竟在迅速地转变。戈特舍德所领导的新古典主义运动只是昙花一现，它马上就遭到了瑞士苏黎世的博德默(Bodmer，1698—1783)和布莱丁格(Breitinger，1701—1767)两人的联合驳斥，酿成所谓莱比锡派和苏黎世派的大争辩。这两派本来同属于启蒙运动初期的领导者行列，都相信艺术摹仿自然和艺术的教育功用，而且在不同程度上都受了莱布尼兹和沃尔夫的理性主义哲学的影响。他们的分歧主要地在于互相关联的两点：第一，戈特舍德所承受的影响主要是法国的，心目中只有拉丁文学和法国新古典主义文学，不但轻视中世纪和近代英国文学，就连荷马对他也还不够典雅。苏黎世派的审美趣味则正相反。博德默是一位最早的研究中世纪德国民间文学的学者。他把《尼伯龙根之歌》、《巴赛伐尔》和民间爱情诗歌发掘出来，编辑和印行了，这样就在德国开创了研究中世纪民间文学的风气，对浪漫运动起了很大的作用。在外国文学方面，博德默和布莱丁格都推崇英国，他们把艾迪生的报刊短文的形式介绍到德国，并且翻译了弥尔顿的《失乐园》和英国民歌。特别是用《圣经》为题材的《失乐园》成了大争论中的一个中心问题，因为这部诗无论在精神，在题材，还是在形式方面，都不合布瓦洛和戈特舍德的信条。苏黎世派对民间生活和带有浪

漫风味的自然风景也特感兴趣。当时英国一些描写自然的诗如汤姆生的《四季诗》对他们发生了影响，他们因此提倡描绘自然风景的诗。这和新古典主义者心目中只有宫廷生活和煊赫人物，也是大不相同的。不过在提倡描绘诗方面，他们后来遭到莱辛的反对。

与审美趣味相关的是理论观点。苏黎世派的理论观点是在波特玛《论诗中的惊奇》（1740 年）和《论诗人的诗的图画》（1741 年）以及布莱丁格的《批判的诗学》（1740 年，和戈特舍德的著作同名）几部著作里阐明的。戈特舍德片面强调理性，而博德默和布莱丁格虽不否定理性，却更强调想象。理性和想象究竟应该侧重哪一边，这是新古典主义和浪漫主义的分歧之一。我们记得笛卡儿是侧重理性而看轻想象的，他几乎用对数学的要求去要求文艺，布瓦洛在《诗艺》里对想象竟一字不提。当时对想象与艺术关系的重视和研究是英国经验主义派休谟、艾迪生等人以及意大利受到经验主义影响的穆拉托里和维柯等人所引起的。在理论上对想象的侧重也反映出当时文艺创作实践已开始流露想象的色彩，博德默所推尊的《失乐园》就是一个例子。博德默和布莱丁格把从英国经验主义派关于想象的理论接受过来，并且结合到莱布尼兹的哲学思想上去，对艺术摹仿自然的原则提出了一个新的看法。他们认为“诗人所摹仿的是自然转化可能世界为现实世界的能力”，“诗的摹仿不是取材于现实世界而是取材于可能世界”。“可能世界”是莱布尼兹哲学中一个术语。（他说：“这个世界是一切可能世界中的最好的一个。”）诗也要在一切可能世界中选择一个最好的来，用想象把它转化为艺术现实。因此，诗所表现的世界应该是奇特的，不平凡的，足以引起惊奇的，象《失乐园》那样。从此可知，苏黎世派不但把艺术想象和艺术理想化结合起来，而且从想象观点出发，辩护新古典主义者所厌恶的诗中的惊奇因素。两派的大争论是先由戈特舍德挑起的，他所攻击的正是博德默的《论诗中的惊奇》。从

此两派遭遇过许多回合，结果戈特舍德遭到惨败，原来支持他的人也都转到苏黎世派了。

这场大辩论和它的结果标志着时代风气的转变。单就文艺本身来看，这是由法国影响优势到英国影响优势的转变，由新古典主义到浪漫主义的转变。但是这种转变反映出社会基础和阶级力量对比的转变。戈特舍德的文艺理想，正和布瓦洛的一样，还是基本上为封建宫廷服务的。他的《批判的诗学》一打开封面就是三页用特大字体印的献词，受献的是两位伯爵夫人和一位男爵夫人。莱辛曾讥笑他的诗集内容可分三类：第一类是献给国王和王室中人物的诗，第二类是献给公侯之类人物的诗，第三类是有关朋友来往的抒情诗。但是到了四十年代，德国资产阶级力量逐渐加强了，苏黎世派所代表的更多的是资产阶级的文艺思想，想象的自由表现是与个性自由伸张的要求密切相联的。这个分歧也就是新古典主义文学理想与浪漫主义文学理想的分歧。

（二）鲍姆嘉通

在这场大辩论中，观点接近苏黎世派的还有一个人是美学史家所应特别注意的。这就是主张美学成为一个独立科学而且把它命名为“埃斯特惕克”（Aesthetica），因而获得“美学的父亲”称号的鲍姆嘉通（Baumgarten，1714—1762）。他是普鲁士哈列大学的哲学教授。哈列大学在启蒙运动中是德国莱布尼兹派的理性主义哲学中心，在那里任教的莱布尼兹派学者沃尔夫是启蒙运动中哲学思想方面的一个领袖，鲍姆嘉通是直接继承他的衣钵的。他的美学是建立在莱布尼兹和沃尔夫的哲学系统上的。要明了他的美学观点，就须约略介绍这个理性主义的哲学系统，特别是其中的认识论。

莱布尼兹（Leibnitz，1646—1716）是德国理性主义哲学家们的领袖。他的理性主义也是从笛卡儿继承来的，不过只发展了笛卡

儿的唯心主义的方面。笛卡儿的唯物主义方面则是由英国经验主义派洛克加以发展的。洛克把人心比作一张白纸,一切知识都是由感性经验在这张白纸上印下来的印象,理性认识则是总结和提高感性认识的结果,凡是没有先在感性认识中存在的东西在理性认识中就不可能存在。所以他否认一切先天的观念。他在《论知解力》一书里阐明了这个观点。莱布尼兹写了一部《关于知解力的新论文》,从理性主义观点对洛克进行批评。他认为人生来就有些先天的并且先经验的理性认识,一种"一般概念",它们就象"隐藏在我们心里的火种,感官的接触就使它们迸射出象打钢铁时所迸射出的火花"。他把"连续性"原则(程度不同的事物由低到高是逐渐上升的,中间没有间隔)应用到人的意识,认为"明晰的认识"是认识的最高阶段,它的下面有不同程度的"朦胧的认识",处在半意识或下意识状态,梦中的意识就属于这一类。"明晰的认识"又分"混乱的"(感性的)和"明确的"(理性的)两种。"明确的认识"要经过逻辑思维,把其中部分和关系分辨得很清楚。"混乱的认识"则认识到事物的笼统的形状,印象可以很生动,但未经分析,其中各部分的关系不能分辨得很清楚。莱布尼兹把这种"混乱的认识"又叫做"微小的感觉"(les petites perceptions)。他举大海的啸声为例,说这是由许多个别的小浪声组成的。"明晰的认识"就要在总的啸声中分辨出每个小浪声以及许多小浪声的分别和关系。"混乱的认识"则只听到总的啸声,虽没有分辨出其中许多个别小浪声,而这些小浪声却对听觉发生了影响。这就是说,我们对于这些小浪声必然也有了"微小的感觉",否则也就听不到总的啸声,"因为千百个'无'不能加成一个'有'"[1]。

---

① 莱布尼兹《关于知解力的新论文》。这部著作和《原子论》都是用法文写的。

莱布尼兹认为审美趣味或鉴赏力就是由这“混乱的认识”或“微小的感觉”组成的，因其“混乱”，我们对它就“不能充分说明道理”。他说：

> 画家和其他艺术家们对于什么好，什么不好，尽管很清楚地意识到，却往往不能替他们的这种审美趣味找出理由；如果有人问他们，他们就会回答说，他们不喜欢的那件作品缺乏一点“我说不出来的什么”(je ne sais quoi)。

这个“我说不出来的什么”在当时特别在法国成为美学家们的一种口头语，指的正是还不能认识清楚的美的要素。这其实是一种不可知论。值得注意的是莱布尼兹已把审美限于感性的活动，和理性活动对立起来。从他关于音乐的一句话(“音乐，就它的基础来说，是数学的，就它的出现〔即出现于人的意识——引者〕来说，是直觉的”)来看，他已把审美活动看成一种直觉活动了。

莱布尼兹的世界观体现在他在《原子论》里所说的“预定的和谐”这个概念里。这世界好比一座钟，其中部分与部分以及部分与全体都安排得妥妥帖帖，成为一种和谐的整体，而上帝就是作出这种安排的钟表匠。在一切可能的世界中，这个世界是最好的。从美学观点看，它也就是最美的，因为它最完满地体现了和谐是寓杂多于整一的原则。象圣·奥古斯丁一样，莱布尼兹认为部分的丑恶适足以造成全体的和谐。这种目的论固然表现出启蒙运动者一般都有的乐观主义，但是在实质上却是为现存秩序辩护，使人苟安现状，所以遭到了伏尔泰的尖锐的嘲讽(见他的小说《老实人》)。

沃尔夫(Christian Wolff，1679—1754)是莱布尼兹的忠实信徒，他的功绩主要在于对莱布尼兹的理性主义哲学加以系统化和通俗化，独到的见解不多。就美学思想来说，他特别着重“完善”

(perfection)这个概念。他替美所下的定义是:"一种适宜于产生快感的性质,或是一种显而易见的完善","美在于一件事物的完善,只要那件事物易于凭它的完善来引起我们的快感"①。这个定义是把客观事实的完善和它在主观方面所产生的快感效果作为美的两个基本条件。所谓"完善"指的是对象完整无缺,整体与各部分互相协调,近于莱布尼兹所说的和谐。

鲍姆嘉通接着沃尔夫对莱布尼兹的理性哲学进行进一步的系统化。他看到人类心理活动既然分成知情意三方面,相应的哲学系统之中就有一个漏洞,因为研究知或理性认识的有逻辑学,研究意志的有伦理学,研究情感即相当于"混乱的"感性认识的却一直还没有一门相应的科学。他建议应设立一门这样的新科学,叫做"埃斯特惕克",这字照希腊字根的原义看,是"感觉学"。从此可见,这门新科学是作为一种认识论提出来的,而且是与逻辑学相对立的。莱布尼兹的"明晰的认识"所区分的"明确的认识"(理性认识)与"混乱的认识"(感性认识)于是在科学系统里都有了着落,前者归逻辑学而后者归美学。鲍姆嘉通在一七三五年发表的《关于诗的哲学默想录》里就已首次提出建立美学的建议,到了一七五〇年他就正式用"埃斯特惕克"来称呼他的研究感性认识的一部专著。从此,美学作为一门新的独立的科学就呱呱下地了。

鲍姆嘉通在《美学》第一章里这样界定了美学的对象:

> 美学的对象就是感性认识的完善(单就它本身来看),这就是美;与此相反的就是感性认识的不完善,这就是丑。正确,指教导怎样以正确的方式去思维,是作为研究高级认识方

---

① 沃尔夫《经验的心理学》。

> 式的科学，即作为高级认识论的逻辑学的任务；美，指教导怎样以美的方式去思维，是作为研究低级认识方式的科学，即作为低级认识论的美学的任务。美学是以美的方式去思维的艺术，是美的艺术的理论[①]。（“感性认识的完善”实际上指凭感官认识到的完善。——引者）

从此可见，美学虽是作为一种认识论提出的，同时也就是研究艺术和美的科学。这两项任务之所以结合成为一个，是因为鲍姆嘉通把莱布尼兹的“混乱的认识”和沃尔夫的“美在于完善”两个概念结合在一起，认为美学所研究的对象是“凭感官认识到的完善”[②]。完善是事物的一种属性，它可以凭理性认识到，也可以凭感官认识到。凭理性认识到的完善，例如一个数学演算式的完善，是科学所研究的真；凭感官认识到的完善，例如一首诗或一朵花的完善，就是美学研究的美。

“感性认识”在莱布尼兹和沃尔夫的哲学中有独特的意义。它虽是“混乱的”，却是“明晰的”，“混乱”指未经逻辑分析，“明晰”指呈现生动的图像。它可以是对外在事物的直接感觉，例如看见面前的一朵花，可以是从记忆中回想起来的过去印象，例如记起从前看到的一朵花的形状；可以是对自己的心理活动的感觉，例如各种情感；也可以是想象虚构，例如把从自然中得到的许多印象综合成一件自然中所没有的东西。凭这些感性认识见出事物的完善，就是见出美；见出事物的不完善，就是见出丑。虽是感性认识，它究竟还是一种审辨美丑的能力，这种审辨力鲍姆嘉通称之为“感性的审辨力”(judicium sensuum)，即一般所谓“审美趣味”或“鉴赏力”。

---

① 据赫特纳的《德国十八世纪文学史》第二卷第四章引文。

② 鲍姆嘉通《关于诗的哲学默想录》第一一五节。

这里还有一点要说明，鲍姆嘉通把“凭感官认识到的美”和“对象与物质的美”严格分清。他说：“丑的事物，单就它本身夹说，可以用一种美的方式去想；较美的事物也可以用一种丑的方式去想。”[①]这就是说，通过艺术的处理，“对象和物质的美”或丑可以显得完善或不完善。从此可知，鲍姆嘉通承认离开认识主体的“对象和物质”本身可以有美，但认为美学所研究的是凭感官认识到的美，这种美不能脱离认识主体的认识活动。“美是凭感官认识到的完善”这个定义就同时顾到客观性质与主观认识。

鲍姆嘉通虽沿用沃尔夫的“完善”这个概念，却灌输一些新的内容进去，他一方面沿用“完善”所本来具有的完整无缺，寓杂多于整一，寓同于异，整体与部分协调的意义，另一方面却把杂多意象的明晰生动看成“完善”的一个重要组成部分。这就是说，他非常重视审美对象的个别性和具体形象性。他说：“个别的事物是完全确定的，所以个别事物的观念最能见出诗的性质。”[②]所谓“完全确定”就是“极端具体”，所有的“定性”都由具体形象呈现出来，这朵花的红就是它所特有的红而不是抽象的一般性的红。从这个意义来说，个别事物在内容上要比普泛概念丰富得多。在鲍姆嘉通看来，一个观念或意象所含的内容愈丰富，愈具体，它也就愈明晰（他把这种明晰叫做“周延广阔的明晰性”〔extensive clarior〕）[③]，因而也就愈完善，愈美。所以“种的观念比总类的观念较富于诗的性质”（即较美），而“最富于诗的性质的是个别事物”。所以鲍姆嘉通称赞荷马在《伊利亚特》里对各参战国的战船的描写，认为贺拉斯用“棕榈”（等于我们的“锦旗”）而不用“胜利的奖品”，是用具体语

---

① 《美学》第一八节。

② 《关于诗的哲学默想录》第一九节。

③ 同上书，第一六节。

言代替抽象语言的好例子。具体形象是达到生动明晰的手段之一，另外一种手段是使用情感饱和的形象。他说，“情感愈强烈，就愈明晰生动”，能激发情绪的观念或意象就富于诗的性质[1]。总之，完善要靠生动明晰，而生动明晰就要靠意象的内容丰富而具体，并且带有深厚的情感。这种意象才是诗所要求的寓杂多于整一的和谐整体：最完满的整一须调和最丰富的杂多。上文所说的“完善”的两个意义在鲍姆嘉通的思想中是统一起来的。这是对“寓杂多于整一”这个传统的原则的新看法。

鲍姆嘉通对于“艺术摹仿自然”这个传统的原则也有一种与过去不同的认识。他继承了莱布尼兹的“在一切可能的世界之中这个世界是最好的世界”的看法。所谓“最好”就是“最完善”，最丰富的杂多调和于最完满的整一。因此，艺术须摹仿自然，即表现自然呈现于感性认识的那种完善。这种完善当然带有内在的联系和规律，但是对于美学来说，这种内在的联系和规律不是由理性认识分析出来的，而是由感性认识把它作为感性形象来感觉出来的。所以诗也有它的真实，但是诗的真实不同于逻辑的真实。例如“诗人理解道德的真理，和哲学家所用的方式不同；一个牧羊人看日月蚀，也和天文学家所用的眼光不同”[2]。他把诗的真实看成**可然的**真实：

> 凡是我们在其中看不出什么虚伪性，但同时对它也没有确定把握的事物就是**可然**的，所以从审美见到的真实应该称为可然性，它是这样一种程度的真实：一方面虽没有达到完全确定，另一方面也不含有显然的虚伪性。
>
> ——《美学》第四八三节

---

① 《关于诗的哲学默想录》，第二六节。

② 《美学》第四二五节。

从此可以看出，鲍姆嘉通所指的可然性就是亚理斯多德所说的按照可然律和必然律为可能的东西，过去对此有“近情近理”、“逼真”、“可信性”等提法。由于认识到诗的真实是可然的，鲍姆嘉通不排斥虚构幻想，但是他毕竟认为虚构的世界只有一种“异样世界”（幻想世界）的真实（heterocosmic truth），没有自然（现实世界）的真实那样完善，因而对于诗和艺术是次要的。

依过去的习惯，鲍姆嘉通在《美学》里所讨论到的还主要是诗；《美学》里许多见解都是他早年的《关于诗的哲学默想录》的发挥。不过他声明过，美学所研究的规律可以应用于一切艺术，“对于各种艺术有如北斗星”①。

鲍姆嘉通的《美学》是用一种生硬的拉丁文写的，过去长久没有近代文的译本，所以遭到误解和忽视。例如鲍申葵在他的《美学史》里竟怀疑到一个意象既然是“明晰的”，何以又是“混乱的”，猜想“混乱的”意象就是“语言所不能再现的”，并且指责“完善或寓杂多于整一的形式原则”和“世界的巨大的个别的富丽景象”之中有一条鸿沟②。克罗齐在他的《美学史》里则指责鲍姆嘉通由于坚持莱布尼兹的“连续性”原则，没有彻底地把感性认识和理性认识分开，因此对他的《美学》作了很低的估价。他说：“这个将要出世的婴儿从他手里受到时机还未成熟的洗礼，得到了一个名称，而这名称就流传下来了。但是这个新名称却没有新内容。”③很多人附和这种估计，认为鲍姆嘉通对于美学的功劳只在替它定了一个名称。

这种估价是否公允呢？首先，命名本身意味着美学作为一门独立科学的开始，这并不是一件小事，而且鲍姆嘉通在把美学对象

---

① 《美学》第七一节。

② 鲍申葵《美学史》第183至187页。

③ 克罗齐《美学史》第217至218页。

限定为感性认识，把它和研究理性认识的逻辑学对立起来，这就决定了由康德到克罗齐本人的在西方占势力最大的一个美学派别的发展方向。这一派美学一向都以为审美和艺术活动都只关感性认识（康德把它叫做“观照”，克罗齐把它叫做“直觉”），与理智无关。鲍姆嘉通的基本观点的毛病倒不在克罗齐所说的感性认识还没有和理性认识彻底分开，而在把这两项分开过于彻底，艺术仿佛就绝对没有理性的内容。

鲍姆嘉通的《美学》究竟有没有“新内容”呢？这问题须结合到戈特舍德和苏黎世派大辩论以及它所反映的当时欧洲文艺实践和文艺思想的总的动向来看。这个动向，我们已经指出，是由封建性的新古典主义到资产阶级性的浪漫主义的转变。在这个转变中鲍姆嘉通是站在新生事物方面而不是站在垂死事物方面。他在新古典主义者所标榜的理性之外，把想象和情感提到第一位；在新古典主义者所标榜的普遍人性和类型之外，把个别事物的具体形象提到第一位。这些都是重大的观点转变，这种观点转变是当时全体文化界的事，当然不能只归功于鲍姆嘉通个人。和他所同情的苏黎世派一样，他虽然一只脚还停留在莱布尼兹和沃尔夫的理性主义圈子里，另一只脚却已踏上浪漫主义的岸边了。就重视想象来说，艾迪生、穆拉托里和维柯等人都已走在他前边；就屈类型而尊个性来说，他却走在许多人的前面。他的《美学》是适应新时代的要求而产生的，所以不可能没有新内容，同时，它也是在莱布尼兹和沃尔夫的哲学基础上产生的，所以也不可能没有旧时代的遗痕。例如他的《美学》中“完善”这个基本概念是与莱布尼兹的“预定和谐”那种目的论分不开的。康德虽然否定了鲍姆嘉通的美在完善的看法，却仍坚持审美活动中的内外对应见出天意安排的目的论，多少还是受到鲍姆嘉通所继承的莱布尼兹和沃尔夫的理性主义哲学的影响。鲍姆嘉通在上文所说的孤立感性认识上以及在目的论

上，对后来西方美学思想发展的影响虽是巨大的，却不完全是健康的。

(三)温克尔曼

在近代欧洲，温克尔曼(Winckelmann，1717—1768)是最早对古希腊造形艺术开始进行认真研究，并且加以热情赞赏的一个学者，因而掀起了崇拜希腊古典艺术的风气，对文艺理论和实践以及美学思想都发生了深远的影响。

他在一七五五年发表了一篇论文《关于在绘画和雕刻中摹仿希腊作品的一些意见》。这部早年论文已含有他后来在《古代艺术史》里所提出的一些美学观点的雏形。他指出“无论是就姿势还是就表情来说，希腊艺术杰作的一般优点在于高贵的单纯和静穆的伟大”。他说:“希腊人的艺术形象表现出一个伟大的沉静的灵魂，尽管这灵魂是处在激烈情感里面;正如海面上尽管是惊涛骇浪，而海底的水还是寂静的一样。”在他所描绘的作品之中有拉奥孔雕像群。他认为拉奥孔身体上的极端痛苦“表现在面容和全身姿势上，并不显出激烈的情感”;“身体的痛苦和灵魂的伟大仿佛经过衡量，均衡地分布于全体结构”。同时，在这篇论文里温克尔曼还提出诗画一致说。“有一点似乎无可否认，绘画可以和诗有同样宽广的界限，因此画家可以追随诗人，正如音乐家可以追随诗人一样。”这些论点后来成为莱辛的名著《拉奥孔》的一个起因。

这篇论文博得赞赏，萨克森国王出钱送他到罗马去研究古代艺术。他在一七六四年发表了他的名著《古代艺术史》。这种工作在当时还是一种垦荒的工作。温克尔曼认识到艺术史的正确方向，这就是艺术史必须根据对艺术作品的直接接触和亲切体会，而且一个民族和一个时代的艺术必须看作和它的物质环境和社会背景有血肉联系。他在导言里这样说明了目的:

艺术史的目的在于叙述艺术的起源、发展、变化和衰颓，以及各民族各时代和艺术家的不同风格，并且尽量地根据流传下来的古代作品来作说明。

他总结他对希腊艺术研究的结果说：

希腊艺术达到卓越成就的原因，一部分在于天气的影响，一部分在于希腊人的政治体制和机构以及由此产生的思想情况……①

这里所说的“天气”指的是地理环境。法国启蒙运动者孟德斯鸠和美学家杜博斯都强调过“天气”对文艺的影响（后来泰纳发挥此说），温克尔曼直接从孟德斯鸠那里得到了启发。他认为希腊半岛风和景明，容易使人体得到完美的发展。“就希腊的政治体制和机构来说，古希腊艺术的卓越成就的最主要的原因在于自由。在希腊，自由随时都有它的宝座。”“由于自由，全民族的思想得到提高，有如干强枝茂”，“正是自由……在人初生时仿佛就已播下了高贵性情的种子”。这番话未免美化了希腊奴隶社会，但是温克尔曼的用意是在把古希腊描绘成为一个理想的文艺环境，来和当时德国封建小朝廷统治下的令人窒息的庸俗腐朽的气氛作对比。他对于自由的渴望反映出启蒙运动中资产阶级对精神解放的迫切要求。“自由”从此就成为德国作家和理论家的一个口头禅。

温克尔曼替艺术史带来了一种初步的发展观点，见出艺术随时代变迁而具有不同的风格，美不是只有一种。他把希腊艺术史

① 《古代造形艺术史》(一般简称《古代艺术史》)第一卷，第四章。

分为四个时期。第一,在雕刻家菲狄亚斯(公元前五世纪)以前,希腊艺术还仅在初步尝试阶段,素描的线形很有魄力,但仍嫌生硬;在衣折细节方面往往很细致,但不很秀气,还没有抓住美的形式。其次,到了菲狄亚斯时代,希腊艺术就达到了造形艺术的最高阶段,显出"崇高的或雄伟的风格",特征在于纯朴和完整,但是还不以美见长。第三是雕刻家普拉克什特提斯(公元前四世纪)时代,技巧已达到高度成熟,艺术才具有"美的风格",才显出圆润清秀典雅之类特色。最后到了亚力山大时代以后,希腊艺术就失去了过去的蓬勃的朝气和活力,专从事摹仿,风格特色在于折衷主义,就是把过去不同的风格杂糅在一起。这是文艺在衰颓时期的特点。

这种阶段区分可能对黑格尔的美学史观点发生了一些影响,至少是黑格尔也以静穆为古典艺术风格的最高表现。崇高和美的区分曾由英国博克详细讨论过,温克尔曼用历史发展阶段证实了这个区分,后来在康德美学中得到进一步的发挥。在四阶段之中,第二阶段,即崇高风格阶段,是温克尔曼所最赞赏的,因为它符合他在早年论文里所提出的"高贵的单纯和静穆的伟大"那个最高艺术理想。他虽然认为美是第三阶段的特征,第二阶段的特色还不在那种秀美,可是他又说崇高的风格才能见出"真正的美"。这种真正的美,依他看,"就象从清泉里汲出来的最纯洁的水,愈没有味道就愈好,因为它不掺杂质"。它应该单纯到不表现什么感觉、情感乃至于意义的程度。"最高美的观念象是最单纯,最容易的,用不着顾到情绪的表现。"这里我们不禁要问:这种不表现感觉、情感和意义的(也就是没有个性没有内容的)艺术作品里面究竟有什么呢?那岂不只剩下抽象的线条所组成的形式?在这里我们涉及西方美学史中一个很基本的问题,即美在内容、在形式还是在内容与形式的统一?从毕达哥拉斯学派以后,经过新柏拉图派,文艺复兴时代探求美的比例的数学公式的艺术家们,到康德以及后来形形

色色的形式主义派，美在形式的看法一直在占上风。内容与个性的侧重乃是近代的事，而且势力一直不很大，所以鲍姆嘉通对内容和个性的强调，实在是一种很重要的进展。这两派分别有些美学史家（例如鲍申葵）用“形式派”和“表现派”两个标签去标志出来。温克尔曼在这个问题上是自相矛盾的。他承认“无所表现的美就会没有性格，不美的表现就会不能使人愉快”，并且明白声称崇高风格的美并不只是花瓶轮廓或几何图案的美，而是表现出沉静的心灵美。但是在第一卷第四章里讨论美的本质时，他先讨论美（主要是美的形式），后来把表现分开来谈。这样把美和表现割裂开来，足见他认为美和表现是两回事。就温克尔曼的一般论调来看，他是倾向于美仅在形式的看法。他在第一卷第四章里说得很明白：

> 一个美的身体的形式是由线条决定的，这些线条经常改变它们的中心，因此决不形成一个圆形的部分，在性质上总是椭圆形的，在这个椭圆性质上它们类似希腊花瓶的轮廓。

从此可见，“椭圆的线条”是组成美形式的因素。结合到“静穆”的理想，这些线条就只能表示平衡、静止和稳定，不宜表示运动、动作和激动的姿态。实际上温克尔曼确实认为情感和个性的表现是损害静穆美的。“静穆”据说是希腊神（特别是日神和文艺神阿波罗）的特质，温克尔曼对静穆理想的宣扬说明了他在思想深处是一个新柏拉图主义者（还有其他许多例证，这里不能详举）。他说希腊艺术“表现出伟大的沉静的灵魂”。所谓“沉静的灵魂”就是不表现情感和动作的灵魂。所以这句话表面上象是肯定表现，而实质上则否定了表现。就美学思想发展说，他比鲍姆嘉通还倒退了一步。就这种思想所反映的政治态度来说，这反映出德国庸俗市民的妥

协气质和对于斗争冲突的畏惧。在这个意义上，当时德国文化界崇拜古典的风气有一个消极方面，那就是逃避现实。显出这个消极方面的并不只温克尔曼一人，歌德和席勒也在所不免。

当时德国知识界对于希腊古典的看法，颇近似我们过去对于陶潜的看法，仿佛陶潜也是浑身静穆，只有“采菊东篱下，悠然见南山”的一面，没有“刑天舞干戚，猛志固常在”的一面。究竟希腊古典是否一味静穆，一味追求形式美，如温克尔曼所想的呢？另一位比温克尔曼晚一代的德国考古学家希尔特(Hirt)在他的《古代造形艺术史》里却提出不同的意见：

> 我和我的前辈温克尔曼和莱辛以及我的同时人赫尔德和歌德的看法都有冲突。客观的美被看成是古代艺术的原则。我的看法却相反，我凭着亲眼见到的一些古迹证明这些作品有各种各样的形式，有最美的，也有最平凡的甚至于最丑的，它们的对表情的刻画总是符合性格和动机。所以我认为古代艺术的原则不在客观的美和表情的冲淡，而只在在个性方面有意义的或足见出特征的东西……①

希尔特又回到鲍姆嘉通的强调个性和内容的立场了。他与温克尔曼的争论是重要的，因为黑格尔就是从批判这两个对立的观点出发，得出了美是理念的感性显现的结论。

无论作为艺术史看还是作为理论著作看，温克尔曼的《古代艺术史》都是久已过时的。作为艺术史家，他所看到的大半是希腊晚期作品的罗马复制品，不可能从此作出全面的正确的结论。作为

---

① 鲍申葵《美学史》第195页引文。

美学家，他过分信任主观印象，缺乏逻辑的思考力，他的理论往往自相矛盾，而且他的新柏拉图主义的成见很深，这也妨碍他对艺术作品进行真正的科学的分析。但是在事实上他对德国文化却发生了深远的影响，这也并不是偶然的。就美学范围来说，温克尔曼有四点主要贡献：第一，过去新古典主义所推崇的只是拉丁古典主义，温克尔曼引导欧洲人进一步追寻拉丁古典主义的源头，即希腊古典主义，从而对真正的古典主义逐渐有较深广的理解。第二，过去的美学几乎等于诗学，很少有人认真地考虑到造形艺术，温克尔曼和莱辛引导了西方美学家注意到造形艺术方面的问题，因此推广了美学的视野，加强了不同种类艺术的比较研究。第三，就文艺进行史的研究，这个风气在德国也是由温克尔曼首创的。后来赫尔德、施莱格尔和黑格尔等人在这方面都受到了他的影响。历史的研究逐渐加深了文艺方面的历史发展的观点。最后，温克尔曼对古代艺术确实有亲切的感受和强烈的爱好，他用生动热烈的文笔把一些古代造形艺术作品（例如拉奥孔雕像群、海格立斯的残雕、阿波罗的雕像等等）描绘出来，对读者有极大的感染力。他的印象主义式的批评虽然是片面的、主观的，却往往是深刻的。这对于当时的审美教育起了很大的作用：他引导人朝深处感受，朝深处思想，扭转了新古典主义时代的那种斤斤计较规则的呆板浮浅的风气。因此，温克尔曼虽然是一个古典主义者，对于将要到来的浪漫运动也起了一些推动的作用。

（四）莱　辛

德国启蒙运动到莱辛才算达到了高潮。莱辛（Lessing，1729—1781）处在普鲁士在弗利特里希二世统治下迅速进行军国主义化的时代，亲历过德国在英国怂恿和支援之下打法国的七年战争（1756—1763）。当时德国封建势力的残酷和腐败日益暴露，资产

阶级也日益觉醒。他以高度的要求改革现状的爱国热忱、坚忍不懈的努力和犀利的文笔，向德国腐朽势力进行全面的进攻：在《爱米丽雅·伽洛蒂》剧本里揭露德国封建暴主的荒淫和残暴；在《明娜·封·巴尔赫姆》剧本里"鞭挞专制制度最致命的地方"（梅林语），即普鲁士的军国主义的残酷；在《反歌茨》论文和《智者纳旦》剧本里攻击路德正统派的教义，提出当时资产阶级的在宗教上的"宽容"和团结的理想；在《文学书简》和《汉堡剧评》里痛击戈特舍德从法国贩来的新古典主义。他毕生不遗余力地做"启蒙"的工作，特别是企图通过民族戏剧的建立，来唤醒当代德国人，为扫除旧势力和民族统一进行准备。

就美学领域来说，莱辛的贡献主要在两方面：首先是通过他的名著《拉奥孔》，他指出诗和画的界限，纠正了苏黎世派提倡描绘体诗的偏向和温克尔曼的古典艺术特点在静穆的片面看法，把人的动作提到首位，建立了美学中人本主义的理想。其次，通过他的《文学书简》和《汉堡剧评》，和法国启蒙运动领袖狄德罗互相呼应，建立了市民戏剧的理论和一般文学的现实主义的理论。现在先介绍《拉奥孔》。

1.《拉奥孔》，诗和画的界限

《拉奥孔》的副题是《论绘画和诗的界限》，一七六六年出版。莱辛从比较拉奥孔这个题材在古典雕刻和古典诗中的不同的处理，论证诗和造形艺术的区别，从具体例证抽绎出关于诗和造形艺术的基本原则。

拉奥孔（Laokoon）是一五〇六年在罗马发掘出来的一座雕像。它描绘一位老人拉奥孔和他的两个儿子被两条大蛇绞住时苦痛挣扎的情形。据希腊传说，拉奥孔是特洛伊国日神庙的司祭。特洛伊国王子帕里斯访问希腊，带着希腊著名的美人海伦王后私奔回

国。希腊人动员全国人组成远征军去打特洛伊，打了九年不下。第十年上，希腊一位将领俄底修斯想出了一个诡计，把一批精兵埋伏在一匹大木马的腹内，放在特洛伊城门外。特洛伊人好奇，把木马移到城内，夜间伏兵跳出把城门打开，于是希腊兵一拥而入，把特洛伊城攻下。在特洛伊人把木马移入城时，司祭拉奥孔曾极力劝阻，触怒了偏爱希腊人的海神，海神于是遣两条大蛇把他和他的两个儿子一起绞死。拉奥孔雕刻所用的就是这个题材。

这个题材罗马诗人维吉尔在他的史诗里也用过[①]，维吉尔的诗和在罗马发现的雕刻有没有关系呢？它们哪个在前，哪个在后？是诗根据雕刻，还是雕刻根据诗，还是二者同根据一个较早的来源？莱辛花了很大篇幅来讨论这些考古学上的问题。温克尔曼认为雕刻是希腊亚力山大大帝时代的作品，所以比维吉尔较早。莱辛却以为是罗马皇帝提图斯时代的作品，所以比维吉尔较晚，而且受到维吉尔的诗的影响。现代考古学家在罗德斯(Rhodes)岛上发现一些碑文，证明雕刻是公元前五十年左右刻成的。维吉尔的诗是公元前十七年(当他死后)出版的。所以温克尔曼和莱辛的看法都不准确。

莱辛拿雕刻和诗比较，发现一个基本的异点：拉奥孔的激烈的痛苦在诗中尽情表现出来，而在雕刻里却大大地冲淡了。例如在诗里拉奥孔放声哀号，在雕刻里他的面孔只表现出叹息；在诗里那两条长蛇绕腰三道，绕颈两道，在雕刻里它们只绕着腿部；在诗里拉奥孔穿着司祭的衣帽，在雕刻里父子都是裸体的。

为什么同样题材在诗和雕刻里有不同的处理呢？我们在上文已经提过，温克尔曼认为古典艺术要表现一种“静穆的伟大”，所以

---

① 见《伊尼特》第二卷，第199至249行。

拉奥孔雕像群避免表现过分激烈的痛苦表情。莱辛不同意这种看法，他认为希腊造形艺术的最高法律不是"静穆的伟大"而是美。图画和雕刻不宜表现丑，而剧烈痛苦所伴随的面部扭曲却是丑的。拉奥孔雕刻不同于维吉尔诗篇的地方都说明雕刻家要表现美而避免丑。莱辛认为诗不适宜于表现物体美，但是在表现物体丑时，效果却不象在造形艺术里那么坏。莱辛的结论见于《拉奥孔》的第十六章和第二十一章。他是从三个观点来考虑诗画异同问题的。首先是从媒介来看，画用颜色和线条为媒介，颜色和线条的各部分是在空间中并列的，是铺在一个平面上的；诗用语言为媒介，语言（例如一段话）的各部分是在时间中先后承续的，是沿着一条直线发展的。这是第一个差别。其次是从题材本身来看，题材有静止的物体，有流动的动作；而物体各部分也是在空间中并列的，动作也是在时间中先后承续的，因此画的媒介较适宜于写物体，诗的媒介较适宜写动作。这是第二个差别。第三是从观众所用的感官来看，画是通过眼睛来感受的，眼睛可以把很大范围以内的并列事物同时摄入眼帘，所以适宜于感受静止的物体；诗是通过耳朵来接受的，耳朵在时间的一点上只能听到声音之流中的一点，声音一纵即逝，耳朵对听过的声音只能凭记忆追溯印象，所以不适宜于听并列事物的罗列，即静止物体的描绘，而适宜于听先后承续的事物的发展，即动作的叙述。这是第三个分别。其实这三个分别根本只是一个分别，即德国美学家们一般所说的"空间艺术"和"时间艺术"的分别。

莱辛并不否认在一定程度上诗也可以描绘物体，画也可以叙述动作。画叙述动作只能通过物体来暗示，只能在动作发展的直线上选取某一点或动作期间的某一顷刻。这一顷刻必须选择最富于暗示性的，能让想象有活动余地，所以最好选顶点前的顷刻。拉奥孔雕刻正是运用这个手法。诗描绘物体也只能通过动作去暗

示，只能化静为动，不能罗列一连串的静止的现象。化静为动有三种主要的方法：第一种是借动作暗示静态，例如用穿衣的动作来暗示一个人的衣着。这是中国诗所常用的技巧，例如"红杏枝头春意闹"，"山从人面起，云傍马头生"，"山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高"，这些诗句中加重点的字都表示动作，而实际上所描写的是静态。第二种是借所产生的效果来暗示物体美，莱辛举的例子是荷马所写的特洛伊国元老们见到海伦时私语赞叹的场面。中国诗用这种手法的也很多，例如古诗《陌上桑》：

……行者见罗敷，下担捋髭须；少年见罗敷，脱帽着帩头，耕者忘其犁，锄者忘其锄，归来相怨怒，但坐观罗敷。

这就比这首诗的上文"头上倭堕髻，耳中明月珠，湘绮为下裙，紫绮为上襦……"那一段静止现象的罗列要生动得多。第三种是化美为媚，"媚是动态中的美"。莱辛举的例子是阿里奥斯托所写的美人阿尔契娜，其实《诗经·卫风》里有一个更能说明问题的例子：

……手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉；巧笑倩兮，美目盼兮。

前五句历数静态，我们实无法把这些嫩草（柔荑）、浓油（凝脂）、蚕蛹（蝤蛴）、瓜子（瓠犀）之类东西拼合起来，造成一个美人的形象。但是后两句便是化美为媚，化静为动，把一个美人的姿态神情很生动地描写出来了。

以上是莱辛的基本论点，围绕着这些基本论点，他对于美、丑、可笑性（喜剧性）、可怖性等美学范畴提出了一些独到的见解，并且用生动的例证来证明他的见解。《拉奥孔》可以说是德国最早的一

部最富于吸引力和启发性的美学著作，莱辛善于就具体事例作具体分析，不是从抽象概念出发。在他的分析中，他一方面着重各门艺术在题材方面和媒介方面的特点，另一方面更特别着重作品对于观众或听众的心理效果。这种研究方式对后来资产阶级的美学和文艺批评的发展产生了一些健康的影响。

关于诗和画的关系问题，历来美学家们和文艺批评家们较多地着重诗画的共同点。莱辛在序言中所引的希腊诗人西摩尼得斯的"画是无声的诗，而诗则是有声的画"一句话，我国宋朝画论家赵孟溁也说过，几乎一字不差。苏东坡称赞王维说："味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。"这是诗画同源说的一个常引用的例证。罗马诗人贺拉斯在《诗艺》里所说的"画如此，诗亦然"，在西方也已经成为文艺界的一个信条。近代资产阶级美学家克罗齐特别强调各门艺术的共性而否定每门艺术的特性，甚至否定艺术可分类。这种在传统中比较占优势的诗画同源的看法是和莱辛的看法相对立的。莱辛也并不否认诗和画就其同为艺术而言，确有它们的共同点（摹仿），但是他却更强调它们的特点。按照辩证的看法，这两说是相反相成的，必须统一起来看，才能达到全面的看法。莱辛的功绩在于突出指出诗和画的特点，即向来比较被忽视的一面。

莱辛之所以要严格辨清诗和画的界限，是和他所进行的启蒙运动分不开的。在这里他所进行的是两条阵线的斗争。一条阵线是反对戈特舍德所提倡的法国新古典主义，新古典主义者仍然坚持贺拉斯的"画如此，诗亦然"的信条，特别强调诗和画的共同点而忽略它们各自的特点。就当时宫廷文艺实践来说，诗歌中仿古牧歌诗体和田园诗体的作品颇流行，侧重自然景物的描绘；绘画中侧重宣扬封建社会英雄理想的历史题材以及宣扬封建道德理想的寓言体裁。这种诗和画都受封建文艺信条的束缚，呆板无生气，为了

革新诗和画，就必须弄清楚它们各自的界限。另一条阵线是反对苏黎世派和温克尔曼的片面的看法。他们虽然都反对戈特舍德，却仍相信诗画一致，提倡英国汤姆生和扬格等人带有感伤气氛的描写自然的诗。这本是资产阶级趣味的表现，但是这种诗与画的混淆也遭到莱辛的反对，因为他坚信亚理斯多德的诗摹仿人的行动的看法。这种看法在启蒙运动中是有积极意义的，因为它把人提到首位，把动作提到首位，是有利于革命斗争的。也就是由于这个缘故，莱辛不赞同温克尔曼的静穆理想。

《拉奥孔》是从文艺摹仿自然这个基本信条出发的。莱辛就"自然"这个笼统的概念进行了分析，指出自然有静态与动态之分，由于所用媒介不同，诗只宜于写动态而画则宜于写静态。摹仿自然就要服从自然的规律；诗与画的这种界限就是一条自然规律。所以就总的精神来说，《拉奥孔》是唯物主义的、现实主义的。

但是莱辛未免对诗与画的界限过分加以绝对化，因而导致一些不正确的结论。首先是对于美的形式主义的看法。根据从罗马西塞罗以来的西方长久的传统，莱辛所了解的美只是物体美，而物体美只能在形式上见出，所以他才作出美只限于绘画而不宜表现于诗歌的结论。这就无异于否认诗所写的行动和思想感情可以美，即内容意义可以美。因此，内容意义对造形艺术就无关宏旨，正如美对于诗也无关宏旨一样。从此可见，莱辛还是和温克尔曼一样，把艺术中表现（内容意义）和形式（美所在）割裂开来，陷入形式主义了。

《拉奥孔》从批评温克尔曼开始，容易使人误解莱辛和他有什么基本上的分歧，实质上这两人的美学观点是很接近的。在读过《古代艺术史》之后，莱辛准备写《拉奥孔》的续编，在续编的稿子里有这样一段话：

> 身体美的表现就是绘画的目的，所以身体的最高美就是艺术的最高目的。但是身体的最高美只有人才有，而人之所以有这种最高美是由于理想。这种理想只以较低级的形式存在于动物界，植物界或无生命的自然界都见不出这种理想。

这也正是温克尔曼的看法。这"理想"究竟是什么？它只能是精神或"灌注生命于物质"的灵魂，以精神的表现多寡来衡量美的高低，这也正是新柏拉图派的看法。新柏拉图派因此认为精神克服了物质，才能有美。这种思想在温克尔曼心里是存在的。莱辛多少也采取了这种看法，后来还影响到黑格尔。这种看法有人本主义的一方面，也有唯心主义的一方面。

莱辛在《拉奥孔》里也认真地讨论了丑。他的结论是：丑可以入诗，由于并列的形体已转化为在时间上承续的东西，丑"就比较不那么令人起反感，所以就效果说，丑已仿佛失其为丑"；通过对比，丑在诗里还可以加强喜剧的可笑性和悲剧的可怖性；至于画却不然，因为"形象完全摆在眼前，它所产生的效果并不比在自然里减弱多少"，所以"就画作为摹仿来说，它可以表现丑"；"就画作为美的艺术来说，它却不肯表现丑"，"画只用能引起快感的那种可见的事物"。莱辛不大赞成亚理斯多德的摹仿艺术可以化丑为美的看法，认为丑须分"无害的"与"有害的"两种。"无害的丑"可以增加喜剧性，但是"不能长久地显得可笑，不愉快的感觉会逐渐占上风"，"有害的丑无论在绘画里还是在自然里都会引起惊骇"；总之，绘画还以不用丑为妙。在讨论丑的第二十三和二十四两章里，莱辛进行了一些很富于启发性的心理效果的分析，但是他的结论仍然带有很大的片面性。象对于美的看法一样，莱辛所了解的丑也主要地是物体形式的丑，但就丑能增强喜剧性和悲剧性来说，我们很难看出这种丑怎样能脱离它的内容意义来看。至于绘画能不能

用丑的问题，实质上就是画能不能表现反面形象的问题。如果真正不能，绘画就不能作为揭露丑恶的工具。就艺术史所提供的例证来看，不但近代绘画中一些杰作，例如英国的伯来克以但丁的《地狱》篇为题材的作品，就连古希腊的关于林神、牧羊神、蛇神之类丑怪形象的描绘，也都证明造形艺术并不排除丑的材料。还不仅此，应该怎样去看真实人物的画像和雕像呢？是否原人物美，作品就美，原人物丑，作品就丑呢？荷兰伦勃朗的一些丑人物的画像对这问题已作了答复。希腊留下来的苏格拉底和柏拉图两位哲学家的雕像面貌也都很丑陋，但仍不失其为成功的艺术作品，足见绘画的"最高法律"是美而美又仅限于物体形式的看法是大有问题的。

问题的关键仍然在内容意义和个性特征描绘的真实是否有助于产生美的效果；这也就是在艺术中内容应该占什么地位的问题。莱辛对这方面简直是忽略过去了。黑格尔在《美学》序论里引了歌德的一句话说："古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就就是美。"这才是表现和形式的辩证的统一的看法①。

2.《汉堡剧评》，建立市民剧的理论基础

莱辛在建立市民剧方面所进行的理论和实践的工作，和狄德罗在法国所做的工作是大致相同而且是互相呼应的。要建立市民剧，就要扫清戈特舍德所宣扬的法国新古典主义戏剧的障碍。所以苏黎世派反对戈特舍德的大辩论又由莱辛在新的情况下再掀起来。这新的情况说明德国资产阶级有了进一步的觉醒。德国文艺界对希腊古典戏剧的创作和理论有了比过去较深入的认识。莱辛所面临的问题还是苏黎世派所面临的那个老问题：究竟德国戏剧应该采取法国典范还是英国典范。莱辛所向往的是英国典范，是

---

① 拙译莱辛的《拉奥孔》译后记可以弥补本章的不足处，可参看。

莎士比亚的浪漫型戏剧，象《伦敦商人》之类的市民剧以及感伤主义的小说。在戏剧理论方面，莱辛认为亚理斯多德的《诗学》"和欧几里德的几何学一样颠扑不可破"。所以他的理论工作的课题是：怎样证明符合亚理斯多德的戏剧规律的是莎士比亚所代表的浪漫型戏剧，而不是高乃依和拉辛的新古典主义型的戏剧，以及德国戏剧应该取法的是莎士比亚而不是高乃依和拉辛。我们知道，莎士比亚型的戏剧是不能凭亚理斯多德的《诗学》来分析和辩护的。这是莱辛的矛盾。所以尽管他对亚理斯多德怀着无比的崇敬，终于不得不按照新时代的要求，来对《诗学》里关于戏剧的论点作了一些新的解释。这可以说是一种"托古改制"。

《诗学》根据希腊实践，只提到悲剧和喜剧两个类型。莱辛心目中的市民剧实际上既不是悲剧，也不是喜剧，而是一种由莎士比亚型的悲喜剧混杂演变出来的法国的"泪剧"和英国的"市民悲剧"。他对于这些已经存在的新型剧种作了如下的说明：

> 我想谈一谈戏剧体诗在我们的时代所发生的变化。无论是喜剧还是悲剧都没有逃脱这种变化。喜剧提高了若干度，悲剧却降低了若干度。就喜剧来说，人们想到对滑稽玩艺的喜笑和对可笑的罪行的讥嘲已经使人腻味了，倒不如让人轮换一下，在喜剧里也哭一哭，从宁静的道德行为里找到一种高尚的娱乐。就悲剧来说，过去认为只有君主和上层人物才能引起我们的哀怜和恐惧，人们也觉得这不合理，所以要找出一些中产阶级的主角，让他们穿上悲剧角色的高底鞋，而在过去，唯一的目的是把这批人描绘得很可笑。喜剧的变化造成提倡者所称的打动情感的喜剧，而反对者则把它称为啼哭的喜剧。悲剧经过变革，成为市民的悲剧。……前一种变化是法国人造成的，后一种变化是英国人造成的。我敢说这两种

> 变化都起于这两个民族的特殊习性。法国人的习性是想显出自己比实际较伟大一点，而英国人的习性却欢喜把一切伟大的东西拖下来，拖到自己的水平。法国人不喜欢看到自己老是在滑稽可笑的一方面被人描绘出来，他骨子里有一种野心驱遣他把类似他自己的人物描绘得比较高贵些。英国人则不高兴让戴王冠的头脑享受那么多的优先权，他认为强烈的情感和崇高的思想不见得就只属于戴王冠的头脑们而不属于他自己行列中的人①。

从此可知，莱辛从戏剧在英法已发生的变化中看出古典型的悲剧和喜剧的圈子已经在被打破，这已成的事实是应该接受的，尽管在亚理斯多德的《诗学》里未必找得到根据。他自己想在德国建立的市民剧也正是英法所已有的那两种。

上面引文里有两句话特别值得注意。一句是关于喜剧的，“在喜剧里也哭一哭，从宁静的道德行为里找到一种高尚的娱乐”。这也正是莱辛的市民喜剧的理想（和狄德罗的也相同），喜剧应该表现市民阶级，用道德行为的范例去感动他们，教育他们，不应一味打诨逗笑。一句是关于悲剧的，强烈的情感和崇高的思想不见得只属于君主而不属于中产阶级。这是要求用中产阶级人物代替君主和上层人物做悲剧的主角，其中有很明显的阶级意识。从此可以看出市民剧的建立为什么是反封建斗争中的一个重要的组成部分。莱辛在《汉堡剧评》第十四篇里有一段话也可以说明这个问题：

---

① 据鲍申葵《美学史》第 231 至 232 页的引文。原注：引自丹泽尔的《莱辛生平和著作》第一篇，第 294 页。

> 公侯们和英雄们的名字能够给一个剧本以华丽和威严，但它们不能感动人。周围环境和我们环境里最接近的人的不幸，自然会最深地打动我们的灵魂。如果我们同情国王，那么我们不是把他当作国王，而是把他当作一个人来同情[①]。（重点为引者加）

这段话除掉说明戏剧主角应采用中产阶级人物的主张以外，还说明了莱辛对于悲剧情感的看法：戏剧应引起人对人的同情，也就是说，应体现人道主义。

这就牵涉到亚理斯多德的悲剧定义中悲剧“引起哀怜和恐惧，从而导致这些情感的净化”一句话所引起的争论。法国新古典主义者高乃依认为这里指的是哀怜或恐惧之类的情感，悲剧可以只引起一种情感，哀怜、恐惧或是其他，例如欣羡；“净化”指的是通过善恶报应的道德教训，使观众趋善避恶。莱辛反对这种解释，认为哀怜和恐惧是悲剧所特有的两种互相联系的情感，悲剧描绘类似我们自己的人因小过错而遭大灾祸，使我们不免想到自己也可能遭到类似的灾祸，所以产生哀怜和恐惧。这种哀怜仿佛不只是对剧中主角，恐惧也不只是为自己，而是在通过对主角命运的观照，把自己的命运和同类人的命运等同起来，觉得人有可能遭到这种命运，是一件可惧可悯的事。在观剧中，哀怜和恐惧经常得到发泄，它们的力量便日渐减弱到适中合宜程度，所以“净化不是别的，只是把情感转化为符合道德的心习”[②]。

这里可以看出莱辛关于戏剧的两个基本思想：第一，悲剧应唤起人对同类人的同情，人仿佛要通过戏剧把自己的小我和人类的

---

① 据冯至等《德国文学简史》第 94 页的引文。

② 《汉堡剧评》第七八篇。

大我同一起来，对共同的命运起共同的哀怜和恐惧。莱辛有时把悲剧的心理效果描写成很类似崇高事物的心理效果。所以他的悲剧观点带有人道主义和浪漫主义的色彩。其次，莱辛特别强调戏剧的道德内容和道德影响。他说："一切种类的诗都应使人变得较好些，可叹的是连这一点还要证明，更可叹的是有些诗人对这一点还在怀疑。"[①]着重道德内容和道德影响与否，是当时资产阶级文艺与封建文艺的分歧之一。我们记得，狄德罗在这方面也和莱辛是一致的。不过莱辛反对高乃依的从善恶报应见道德教训那种道学家的窄狭观点，认为通过情感的净化，人可以更好地得到提高。

莱辛的另一个基本思想是戏剧和一般文艺都要有理性和真实性。他说："谁能正确地推理，谁也就能正确地创造；谁要想创造，谁就要懂得推理。"[②]创造需要天才，天才的特征就在发现事物的内在联系，而戏剧作品里所揭示的也正是这种内在联系：

> 天才只管互相联系的事件，只管因和果的锁链。从果追溯到因，用因来衡量果，到处都排斥偶然机会，要使凡是发生的事都不得不象它那样发生，这就是天才的任务[③]。

这是对亚理斯多德的"近情近理"("逼真性"、"可信性")的要求所作的一段精辟的解释。莱辛坚信亚理斯多德关于诗的真实不同于历史的真实的名言，他把诗的真实叫做"内在的逼真"，认为诗的虚构之所以可取信于观众，就是由于这种"内在的逼真"而不是由于历史的真实。"在剧院里我们所关心的并不只是某一个人物做了

---

① 《汉堡剧评》第七七篇。

② 同上书，第九六篇。

③ 同上书，第三六篇。

什么事，而是具有某种性格的人物在某种环境里照理会做什么事。”[①]这里可以见出他已认识到人物性格和环境之间有必然的联系。因此，他反对高乃依的凭历史和传说就可以取信于观众的说法。他说：

> 诗人并不满足于把可信性建立在历史权威上，而是要设法把人物的性格塑造出来，使得推动这些人物去行动的一系列事件都顺着必然的次序互相衔接着；并且设法按照每个人物的性格去测定他们的情感，使这些情感逐步表现出来，让观众随时都见到事态的发展是最自然的、最寻常的[②]。

莱辛在这里所要说明的就是：诗的真实是要通过诗人的集中化、典型化和理想化的功夫才能显出的。所以他认为戏剧的世界是“另一世界”，“一种天才的世界”，这位天才“把现实世界中的一些零星片段加以移动和增损，从而形成一个符合他的意旨的整体”[③]。趁便指出，莱辛在这里所主张的是诗要以人物性格为纲，与亚理斯多德所主张的动作或情节为纲并不符合，但是他反映出近代叙事作品（戏剧和小说）侧重人物性格的倾向。

莱辛虽然强调天才，但也不否定规则，因为规则是根据自然规律的，他批判了当时流行的“天才超越规则”和“规则压抑天才”之类的说法[④]。规则须是合理的，例如法国新古典主义者认为应严格遵守的三一律，只有情节的整一才是亚理斯多德所要求的，时间与地点的整一则须服从于情节的整一。三一律之所以产生，原来是

---

① 《汉堡剧评》第一九篇。
② 同上书，第三二篇。
③ 同上书，第三四篇。
④ 同上书，第九六篇。

为着要求真实；如果机械地遵守三一律，使得剧情发展反而不真实，如伏尔泰在《麦洛帕》剧本里所做的那样，那就不如“忘掉这些书呆子的勾当”①。

3. 结束语

莱辛的文艺观点大概如上所述。他促成了德国启蒙运动的高潮，他的《拉奥孔》树立了具体分析古典文艺作品的典范，引导当时欧洲人特别是德国人对古典文艺获得较深广的了解，因此对德国民族文艺的繁荣起了巨大的推动作用；他的戏剧创作和《汉堡剧评》在德国建立了资产阶级所需要的市民剧。在这两方面他的基本立场是反封建反教会的，他的基本观点是唯物主义和现实主义的。他处在由新古典主义到浪漫主义的过渡时期，是这个大转变中的一个重要枢纽。由于当时德国历史情况的局限，他在推翻旧的事物和建立新的事物两方面都还表现出不彻底性，例如就美学观点来说，他还没有摆脱在欧洲长期占统治地位的形式主义。不过总的来说，他对德国文学艺术和美学的发展都做出了很大的贡献。他的影响也并不限于德国，俄国的平民革命家车尔尼雪夫斯基（写过《莱辛，他的时代、生平和著作》）对他进行过深入的研究，表示出极高的崇敬。马克思主义者梅林在《莱辛的传说》里批判了资产阶级学者对于莱辛的歪曲，对莱辛作了很高的评价，并且指出他的文化遗产是无产阶级所应当继承的。

作为莱辛功绩的见证，我们在这里引两段话。一段是歌德在《诗与真》里所说的：

> 我们必须回到青年时代，才能体会到莱辛的《拉奥孔》对

① 《汉堡剧评》第四六篇。

我们产生了多么深刻的影响，这部著作把我们从一种幽黯的直观境界引导到思想的宽敞爽朗的境界。

这就是说，《拉奥孔》对当时德国青年一代起了解放思想的作用，使他们由直观转到自由思想。另一段是马克思说的。马克思在青年时代对《拉奥孔》进行过深入的钻研，并且作过一些摘录[①]，后来对莱辛作过这样的评价：

如果一个德国人回顾一下他的历史，他会发现莱辛以前德国政治发展迟缓和文学情况凄惨的主要原因之一在于所谓“有资格的作家们”各守门户，享有特权的专行学者们、博士们和其他权威人士们，十七八世纪大学里一些没有性格的作家们，披着浆过的假发，卖弄他们的学问，写作他们的分辨毫发的小论文，就是这些人是站在人民和精神之间、生活和科学之间以及自由和人之间的障碍物。创造我们德国文学的是些“没有资格的作家”。在戈特舍德和莱辛之中，谁是“有资格的作家”，谁是“没有资格的作家”，由你去选择吧[②]！

这说明了莱辛在德国文化界是扭转风气的人，也是近代德国文学的奠基人。

---

① 参见马克思在1837年11月10日给他父亲的信。

② 马克思《关于出版自由的辩论》，据《马克思恩格斯论文学艺术》德文版，第455页。

第十一章　意大利历史哲学派：维柯

一　十八世纪意大利历史背景和文化概况[①]

意大利资产阶级在欧洲最早登上历史舞台，领导了文艺复兴，但由于新大陆的发现，商业中心从文艺复兴后期便开始由地中海移到大西洋东岸，意大利也就开始衰退。内部久不统一，各城邦互相倾轧，加之经济衰退，遂招来不断的外国侵略。在十八世纪维柯的一生中，他出生的小城邦拿卜勒斯曾经连续受到三个外国的统

① 英人劳伯特生的《浪漫派理论的生长》(J. G. Robertson: The Genesis of Romantic Theory)，评价十八世纪法意等国文艺理论颇扼要，可参考。

治:西班牙、奥地利和法国。教廷和封建反动势力又抬头,勾结外来侵略者欺压人民,镇压异端和农民暴动。

文化衰退是经济衰退、外族统治和天主教会势力重新猖獗的必然结果。文化教育都掌握在耶稣学会派(天主教会的工具)的手里,思想在严厉的监督之下,稍触教廷的忌讳,便会视为"异端"而遭到残酷的迫害。如果学术在过去的光荣的传统影响之下还有少数人在研究,那也只是奄奄一息,而且为了避免教会的迫害,学者们有意识地脱离实际,不敢接触现实问题。在文学方面,法国新古典主义在十八世纪意大利只发生过微弱的影响。格拉维拿(G. V. Gravina,1664—1718)和穆拉托里(L. A. Muratori,1672—1750)在这影响之下,企图复兴文艺复兴时代诗学研究的传统,都写过论诗的著作。格拉维拿的基本观点还是理性主义的,认为诗借用具体感性形象来表现抽象概念或真理,只是为哲学服务,以比较通俗的方式教育人民。在文艺复兴以来新型作品如浪漫传奇和悲喜混杂剧启发之下,他曾反对过文学受体裁类别和规律的束缚,号召诗人们"在想象的高飞远举之中要从这种横蛮的束缚中解放出来",但是他自己又就悲剧体裁讨论过悲剧应遵守的规则。穆拉托里基本上也还是一个新古典主义者,把诗看作"道德哲学的比历史还更愉快更有用的女儿和助手"。他更多地注意到美的问题。美是"一经看到、听到或懂得了就使人愉快、高兴或狂喜,就在人心中引起快感和喜爱的东西",但是这个定义拖了一个狐狸尾巴:"在一切事物中,上帝最美。"理智求真,意志求善,途中会受到情欲的障碍,所以上帝"把美印到真与善上面来加强人心的自然求真求善的倾向"①。美(例如诗的和谐)不过是真理的装饰,要显示出"真理的焕发的光

① 穆拉托里《论意大利诗的完美化》第一卷,第六章。

辉”。从穆拉托里对想象的研究里却比较能嗅出一些新时代气息。诗要以“新奇”引人入胜。新奇在内容本身,也可以在表现方式。他指出想象不同于理解,它的“功能不在指出或认出事物的真或假,而只是领会它们”。但想象须与理智合作,想象提供感性材料,理智加以安排组织。意象有三种:第一种单凭理智根据想象提供的材料来形成,第二种由理智和想象合作来形成,第三种由想象单独形成,例如在梦中和激烈的情感与迷狂状态中。穆拉托里认为第二种是主要的,就是“知解力和想象力合作得很和谐,因而构成并且表达出来的形象”①。这是强调形象思维与抽象思想的统一。我们在下文可以看到,这是和维柯的看法相反的。

在哲学方面,尽管在伽利略的光荣传统影响之下,自然科学的研究还由陶芮切里(Torricelli,1608—1647)等人一直维持下去,它对哲学并没有发生显著的影响,哲学还是以经院派的烦琐分析为主。到了维柯的时代,笛卡儿的理性主义、英国经验主义以至法国启蒙运动思想(康狄雅克在意大利的巴玛住过很长时期)都先后流传到意大利,由于当地哲学研究空气的稀薄,它们所发生的影响是很微弱的。就是在这种极不利的条件之下,维柯写成了他的《新科学》,把近代西方哲学家的注意引到原始社会发展和历史哲学的方向。

二 维柯的生平和思想体系

维柯(Giovanni Battista Vico,1668—1744)生在意大利南部拿卜勒斯,终生都生活在外国统治下。拿卜勒斯一向是意大利

① 穆拉托里《论意大利诗的完美化》第一卷,第一四章。

的一个学术中心，和维柯思想发展有关的有两点可以提起：一点是这地方素以法学研究著名，另一点是笛卡儿的理性主义哲学传到意大利以后，主要以这地方为活动中心。维柯的主要研究对象就是法学，特别是罗马法，曾著有《君士坦丁法学》，通过法学他才注意到原始社会发展和历史哲学。他对笛卡儿的理性主义始终持反对态度，曾论证"我思故我在"的公式不能作为哲学知识的基础：

> 知就是认识事物所由造成的原因。思考的我兼指心和身。如果思考是我存在的原因，它也就变成身体的原因。因为我兼有身和心，我才能思考，所以身和心的结合却是思考的原因。……我思考，这只是我为一种心智的符号，不是我为一种心智的原因，符号并不是原因。……①

所以笛卡儿的公式并不能说服怀疑者使他们承认存在的知识有确凿可凭的根据。维柯提出真理（verum）与事实（factum）的统一，作为知识的标准或根据。"事实"在拉丁文（factum）中有"作"或"为"即行动的意思。所以说"真理即事实"，意思就是"真理是作为的结果"，也就是说，"人类的真理是人在知的过程中所组合和造作出来的"。这里可以看出维柯的哲学思想是有矛盾的。从他批判笛卡儿以及他的论著中许多承认观念反映客观事物看，他有唯物主义的一方面；从他把神意或天意（providence）看作世界秩序的最后建立者来看，他也有唯心主义的一面。他是一个虔诚的天主教徒，但是他在著作中所反复证明的却是神和宗教都是由人凭想象创造出

---

① 英国弗林特《论维柯》第92页引文。

来，用以维持原始社会秩序的。他只把这个原则运用到基督教发源的希伯来民族以外的“异教世界”，不敢把它运用到基督教本身，这就不能不使人猜疑他在设法回避天主教会的忌讳。

维柯的主要著作是《新科学》(1725 年初版，1730 年增改版)。这是探讨人类社会文化起源和发展的一种大胆的尝试。维柯的历史观还是唯心主义的。他的基本出发点是共同人性论。各民族的历史发展就体现共同人性的发展，所以各民族起源和处境尽管不同，在历史发展上却必然表现出某些基本一致性或规律。维柯所探求的正是这种规律，《新科学》的全名是《关于各民族的共同性质的新科学的原则》。维柯认为，要发现历史发展的规律原则，单靠历史不够，单靠哲学也不够，经验与理性必须结合，史料的学问与哲学批判必须结合，他认为这就是语言学与哲学的结合。维柯所理解的“语言学”是最广义的，它是“关于各民族的语言和行动事迹的知识”，所以包括文学和历史两大项目。语言学提供历史发展的已然事实，哲学则揭示历史发展的所以然的道理。所以他在《新科学》里企图根据语言学所提供的史实，通过哲学批判，来探讨人类如何从野蛮生活转入社会生活，宗教、神话(即诗)以及政治制度之类文化事项如何起源，如何发展。维柯的重点在原始社会，特别是古希腊、罗马。希伯来民族因为涉及基督教，上文已经提到，被有意识地排除在研究范围之外。

维柯接受了埃及的一个传统的历史分期的看法：人类发展经过三个阶段：神的时代、英雄的时代和人的时代。这三个时代各有相应的不同的心理、性格、宗教、语言、诗、政治和法律。维柯常拿种族发展和个人发展相比拟，原始社会是人类的儿童期，原始民族的心理活动类似儿童的心理活动。

在最初的神的时代，人类还处在野蛮状态，愚笨残酷，住在森林里过着各管自己死活的野兽般的生活。他们的体格特别发达，

所以叫做“巨人”。他们还不会说话，不会思考，还没有自我意识，还不分辨精神与物质、有生命的东西与无生命的东西。他们凭着本能过活，接触外界事物全靠感官印象，所以想象特别丰富强烈。这种野蛮的巨人如何进入文化呢？维柯没有考虑到生产斗争的需要，认为原始人进入社会生活是从信仰神或宗教之日起。他设想少数巨人在深山野林里初次碰到天上雷轰电闪，就感到恐惧。他们不知道雷电的真正原因，惯于凭自己的生活经验去了解自然现象，想到象迅雷疾电这般情景是某个强大的人在盛怒中咆哮。他们抬头望见天，就把天想象成为一种象人而比人强大的神，是他在咆哮，仿佛是在向人告诫什么。这样，雷神（最早也最大的天神）就由巨人们在恐惧中凭想象创造出来了。神本是人的虚构，人却把自己所虚构的信以为真，对神感到恐惧和虔敬。这样倒也有助于维持社会生活。他们原来是男女公开杂交的，现在面对着神，感到羞耻，就有些男人带着女人住在岩洞里，开始了婚姻制和家庭制。天后继天神而出现，就标志着婚姻制的起源。古希腊和罗马都有十二个天神，维柯认为他们标志十二个社会发展阶级，例如最早的雷神标志宗教的起源，最后的海神标志航海事业的开始。此外，原始人习惯的思想方式既有以己度物（象他们相信雷是神的咆哮那样），他们就认为自然事物也和自己一样有生命，有情感，有动作，每一件事物所以都是一个神。原始人起初和动物一样是哑口的，只用些姿势或符号来表达自己的意思，例如用三茎麦穗表示三年。在发现神而恐惧的时候，人就张开了口，起初的字音都是谐声的，惊叹的，单音的。这就是“象形的语言”或“神的语言”。家庭制起来之后，父亲成为一家之主，取得了神的代表的地位，可以发号施令，这种家长制就是宗法统治的最初形式。从此原始人组成了社会，就由深山野林移居到山谷和平原，“为了他们自己和他们的家庭提供生活资

料，既然不再吃草了，他们就得驯服土地播种谷子”①。

英雄的时代在神的时代后期就开始。“每个民族有它的雷神”，“每个民族也有它的海格立斯，天神的儿子”②。这就“标志原始民族中英雄主义的起源”。海格立斯在希腊神话中是一位多才多艺的大力士。这种人在原始社会中是能克服艰险的有担当的人，所以成为理想的英雄人物，是“英雄人物”这个类概念的一个突出的具体的代表。希腊在荷马时已转到英雄的时代，荷马就是一个英雄诗人，他所歌颂的是两种类型的英雄，一种是《伊利亚特》中的阿喀琉斯，代表早期希腊社会所奉为理想的勇猛；一种是《奥德赛》中的俄底修斯，代表晚期希腊所奉为理想的智谋。荷马本人就是诗人中的这样一位英雄。当时全民族都是诗人，荷马只是其中之一，选出来作为理想的代表，事实上荷马史诗并不是某一个人或某一时代的产品，而是全体希腊人民在长时期中的集体创作。英雄时代的语言也叫做“英雄的语言”。由于抽象思维还不发达，词汇中很少有抽象表示概念的字，绝大部分是以物拟人，有具体形象的属于隐喻格的字。表达方式也不是说而是歌唱。例如他们不是说“我发怒”而是唱“我的热血在沸腾”，不是说“地干旱”而是唱“地渴了”。这时代的政体是操纵在少数英雄手里的贵族统治。他们的意志和暴力就是法律。这时代社会已划分成家长或宗法主(patriarchs)和平民(plebians)两个阶级，平民处在“被保护者”或奴隶的地位，还不能分享宗教和政治各方面的权利；他们的不满情绪和反抗的斗争便日渐剧烈起来。

---

① 《新科学》第378页。本文引用《新科学》的段落，都根据 T. G. Bergin 和 M. H. Fisch 的英译本(康奈尔大学1948年版)。《新科学》各部分有不同的名称，如《要素》、《诗的智慧》等。

② 《要素》43。

就是这平民阶级的上升促成了英雄主义的解体，把历史推进到“人的时代”。维柯把这过程作了这样的总结：

> 随着年代的推移以及人类心智的更大发展，民族中的平民终于对这种英雄主义自封的权利起了猜疑，懂得了他们自己和贵族们具有同等的人性，所以坚决要求参加到城市的社会秩序里。因为人民到了适当的时机是要变成享有主权的，神意就允许平民和贵族之间先在敬神和宗教问题上进行斗争，进行要求把占卜①的权利由贵族推广到平民的英勇斗争，目的在于借此推广依存于占卜的一切公私权利，敬神和皈依宗教就这样使人民获得了政治上的主权②。

维柯在这里仍然暴露他惯有的矛盾，一方面认识到原始社会中平民与贵族的阶级斗争促成了政体由贵族统治转到民主政治的发展，另一方面还是把宗教看成历史发展的推动力。民主势力起来了，文化各部门都起了相应的变化。宗教变成道德教育的工具，脱除了原来的野蛮性，神话被遗忘了，人学会抽象思维，哲学、实用性的书写的文字和散文也都起来了。

人的时代是否就是历史发展的终点呢？维柯是历史循环论者，认为人类文明发展到一个阶段，人就骄奢淫逸起来，失去了活力，不平等代替了平等，因而产生种种社会罪恶，于是人类又会回到野蛮时代，三个时代的循环就周而复始。依他看，西方从罗马帝国灭亡后转入“黑暗时代”，就是回到野蛮时代，到了但丁的时代又转入英

---

① 古代社会中一切取决于神的意旨，占卜是探求神的意旨的一种技艺，这原来只能由贵族掌管。

② 《新科学》第379页。

雄的时代，但丁就是第二荷马，代表第二英雄时代的诗人。关于这第二个循环，维柯说的不多，他的重点在古希腊罗马的文化发展。

在今天看，维柯的宗教为文化发展动力的历史观以及历史循环论都显然是错误的，他所据的史料不尽翔实，他的哲学批判也往往流于主观幻想。但是他的人创造神的理论对宗教还是一个打击；他指出民主为人的时代的政治形式，也带有进步意义；他坚信文化在一定范围里是向前发展而且有规律可寻的，对这方面他也作出一些天才的揣测，推进了历史哲学的发展。

维柯断定想象活动（即诗的活动）是人类历史发展的最初阶段，着重地研究了想象活动与诗和其他文化事项的密切联系，所以他的美学观点是他的历史哲学中的一个重要组成部分。维柯对美学的最大贡献就在于初步运用历史发展观点和历史方法。他的历史发展观点和历史方法有一个总的原则作为出发点："凡是事物的本质不过是它们在某种时代以某种方式发生出来的过程。"[①]这就是说，事物的本质应从事物产生的原因和发展的过程来研究。因此，维柯研究美学问题（主要是想象问题），不是象过去美学家们就某一个静止的横断面，而是就发展过程的整体去看。这在当时还是一个新的观点和方法。在较小的程度上维柯所做的正是后来黑格尔所做的。他的成就比不上黑格尔，因为他是一个开荒辟路的人，但是他的意义并不因此而减小。要认识维柯，首先就要认识到他的这一点基本贡献，然后再考察他的个别的美学观点。

三　维柯的基本美学观点

近代一些主要的美学家，如康德和黑格尔，都是从一些形而上

① 《要素》14。

学的原则和概念出发，去推演出关于局部问题（例如美和艺术）的结论，维柯却从心理学中一些经验事实出发，去寻求人类心理功能和人类文化各部门的因果关系，在这一点上他受到英国经验主义的影响。他很推崇培根。

人类心理功能（如感觉、想象、理解等）也有一个发展过程。维柯爱拿人类的原始期来比拟个体的儿童期，把原始民族叫做人类的儿童。儿童先凭感官去接受外界事物的印象，这些印象留在记忆里，成为想象所凭借的材料。在很长一个阶段里，儿童的心理活动主要是想象活动，只关心事物的个别具体形象，而不注意事物之间的抽象的性质和关系，因为他们还不会抽象思考。儿童的行动主要是摹仿，"他们一般都在摹仿自己所能懂得的事物来取乐"。这就必然是诗的活动，"因为诗不是别的，就是摹仿"[1]。全人类的心理功能发展的程序也与此类似。维柯把全人类心理功能发展也分为三个阶段：

> 人最初只有感受而不能知觉，接着用一种被搅动的不安的心灵去知觉，最后才用清晰的理智去思索[2]。

这段话结合另一段话来看，就较清楚：

> 亚理斯多德关于个人所说的一句话也适用于全人类："凡是不曾存在于感官的东西就不可能存在于理智。"这就是说，人心所理解的东西没有不是先已由感官得到印象的。人心在

---

① 《要素》52。现代瑞士心理学家皮亚杰(Piager)关于儿童的语言和思维的研究充分证明了维柯的看法。

② 《要素》53。

它所感觉到的东西之中见出一种不是感官所能包括的东西时，就是在用理智[①]。

这里主要地指出感觉和理解的分别。实际上感觉包括接受感官印象（感觉本身）和综合感官印象（想象）两个阶段，因为感觉印象成为记忆，而想象须凭记忆。维柯在这两个阶段中所着重研究的是想象，因为它同诗的起源关系特别密切：

儿童们记忆力最强，所以想象也格外生动，因为想象不过是展开的或复合的记忆。

这条公理说明世界在它的儿童时期所造成的诗的意象何以那么生动[②]。

总之，原始民族作为人类的儿童，还不会抽象思维，他们所借以认识世界的只是根据感觉的想象或形象思维，所以人类最初的文化，包括宗教、神话（即诗）、语言乃至各种社会制度，都是通过形象思维而不是通过抽象思维来形成的。由于一切文化事项都来自形象思维，又由于形象思维都带有创造或虚构的性质，而创造或虚构就是诗的活动（维柯沿用古希腊人“诗”即“创作”的意义），所以原始民族中一切文化事项，从宗教、神话、语言、物理学乃至于政治和法律，都带有诗的性质，都与抽象概念和哲学无关。后来学者们从这里面所见到的抽象概念或哲学意蕴都是凭自己的理解强加到原始文化遗迹上面的，实际上是歪曲。等到人类文化发展到了会作抽象思维即进行哲学活动的时候，人类就由儿童期转到成年期，即转

---

① 《诗的智慧》序论。

② 《要素》50。

入“人的时代”，神话就被遗忘，形象思维受制于抽象思维，诗也就失去了原有的强旺的生活力，除非人又回到野蛮时代。这是维柯的美学思想总轮廓。如果稍加分析，就有以下几点值得注意。

(一)形象思维的原始性与普遍性

如上所述，原始民族的形象思维的强旺是与抽象思维的缺乏分不开的。原始人还是些“愚笨的无知的可怕的畜生”，“在他们的强旺而无知的状态中，他们全凭身体方面的想象力去创造”①。所谓“身体方面的想象力”，就是说还没有掺杂理智因素的主要是动物本能性的想象力。惟其无知，原始人所以对事物感到惊奇。“惊奇是无知的女儿”，它本身又是想象的母亲，因为惊奇是不知而求知的表现，想象是原始人求知的一种方式，是他们对外在事物所作的一种力所能及的主观解释。例如他们不知道雷电的真正原因，就对雷电感到惊奇，努力去找原因，于是想象出雷神来，作为雷电的指使者。这种想象既是虚构，它的产品是否就因此不真实、毫无理性呢？维柯认为原始人虽在虚构，而自己却不认为是在虚构，其理由在于这种虚构适应了实践的需要：

> 伟大的诗有三重任务：一、发明适合于群众了解的崇高的神话故事；二、为着达到所悬的目的，要使人深受感动；三、教普通人按照诗人的教导去做合乎道德的事。从人类制度的这种性质就产生出一种永恒的特性，象塔西佗②的名句所说的：

---

① 《新科学·诗的形而上学》第一章。即本《全集》中的《新科学·诗性的玄学》第一章——编者注。

② 塔西佗(Tacitus)，公元前一世纪罗马历史家。

“他们一旦虚构出，就立刻信以为真。”[1]

维柯还引用亚理斯多德的主张说，“特宜于诗的材料是近情近理的（可信的）不可能”，例如雷神操纵雷电，是种不可能，但是原始人仍深信不疑，因为对于原始人的想象力来说，这还是近情近理的。所以原始的想象虽不夹杂理智活动，却不因此就成为没有理性的或不可信的。

形象思维的普遍性基于人类本性的共同性。原始民族全都有强烈的想象力，所以“在世界的儿童期，人们按照本性就都是崇高的诗人”[2]，神话或诗的创造在原始社会中都是全民族的事。近代人见惯了个人创作，就把希腊史诗归功于荷马一个人。维柯在《新科学》卷三里有力地说明了荷马只是希腊人民中一个人，而且还只是一个理想中的人。实际上希腊史诗是由全体希腊人民在很长时期里逐渐创造出来的。作者的标签之所以贴在荷马身上，因为希腊人有把突出的个别具体人物代表同类人物的习惯，荷马也只是代表“诗人”（＝作者）这一类人物的英雄。希腊各地方都说荷马是它那里的公民，关于荷马的年代也有早晚不同的传说，其“理由就在于希腊各族人民自己就是荷马”，“荷马一直就在希腊各族人民的口头上和记忆中活着”。总之，荷马本身就是一种想象虚构。《伊利亚特》和《奥德赛》所写的是希腊民族早年时代与晚年时代的两种不同的社会生活和两种不同的英雄人物性格理想，这也说明这两部诗不可能是由某一个诗人在某一个时代里创造出来的。希腊史诗之所以崇高，也正由于它是全体人民的作品。“崇高性和人民喜闻乐见是分不开的”，维柯认为这个原则就显出诗的一个“永

---

① 《新科学·诗的形而上学》第一章。

② 《要素》38。

恒的特质”。维柯的这个关于诗的起源的看法，和他的关于政体演变的看法一样，反映出当时正在上升的民主思想，否定了诗是少数优选者或天才的专利品那种传统的贵族主义的看法，肯定了每个人“按本性就是诗人”，诗的真正生命力在于它能反映全民族的需要和理想，因而为广大人民所喜闻乐见，这种看法在十八世纪初期还是新鲜的，有进步意义的。

(二)形象思维与抽象思维的对立

由于把诗归原到想象，把原始民族的一切想象的产品都看成带有诗的性质，可见维柯对于诗的理解是取“诗”这一词的最广泛的意义的。这种看法一方面虽显出诗与其他文化部门的紧密联系，另一方面也不免造成诗与其他文化部门的混淆。在原始时代，诗既然和宗教、神话、语言、历史等同是想象的产品，诗本身的特征究竟何在？这问题没有得到维柯的足够的注意。更严重的是维柯把形象思维与抽象思维的对立过分绝对化了，这也就是把诗与哲学的对立过分绝对化了。我们可以把他关于这方面的论断汇集在一起来看看：

> 推理力愈弱，想象力也就愈强[1]。

> 诗的语句是由对情欲和情绪的感觉来形成的，这和由思索和推理所造成的哲学的语句不大相同。哲学，语句愈上升到一般，就愈接近真理；而诗的语句则愈掌握个别，就愈确实[2]。

① 《要素》36。
② 《要素》50。

诗人可以看作人类的感官，哲学家可以看作人类的理智①。

最初的各族人民，作为人类的儿童，先创立了艺术的世界，然后哲学家们过了很久才出现，他们可以看作民族的老年人，才建立了科学的世界，使人类达到完成阶段②。

按照诗的本质，一个人不可能同时既是崇高的诗人，又是崇高的哲学家，因为哲学把心从感官那里拖开来，而诗的功能则把整个的心沉浸在感官里；哲学飞腾到普遍性相（一般），而诗却必须深深地沉没到个别事物里去③。

从此可见，维柯把形象思维和抽象思维、诗和哲学，看成两种互不相容的活动，两种不同时代的文化特征。因此，他不但否认荷马史诗以及一般原始神话具有任何抽象概念和哲学意蕴，而且还断定到了“人的时代”（哲学时代），诗就要让位给哲学。抽象思维也有时被运用在诗里，但是那已经不是真正的诗。“抽象的语句是哲学家的作品，因为它们包含普遍性相（一般），至于对情欲的思索则是枯燥无味的假诗人的作品。”④“荷马的英雄们在生活习惯方面，都象青年人那样轻浮，象妇女们那样富于想象力，象暴躁的少年那样易动怒火，所以一个哲学家不可能把这样的英雄很自然地顺利地

---

① 《新科学》第二卷序论。
② 同上书，第二卷第七章。
③ 同上书，第三卷第一部分第五章。
④ 《诗的智慧》第七部分第三章。

构思出来。”[1]

维柯强调诗掌握个别具体形象而不涉及空泛的一般，令人联想到鲍姆嘉通所强调的“个性”和希尔特所强调的“特征”，他们都反映出当时资产阶级对个性伸张的要求与对新古典主义的类型观的反抗，有他们的进步的一方面。但是维柯的哲学终将代替诗的论调又令人联想到黑格尔的大致相同的见解，不免对未来世界描绘出一种无诗无艺术的黯淡的远景。这种悲观的论调就不符合历史事实。希腊悲剧最辉煌的时代和希腊哲学的鼎盛差不多同时，而且从毕达哥拉斯学派和赫拉克利特建立哲学以后，西方的文艺生命还一直维持到近代，例如十八世纪末到十九世纪初，歌德和席勒也都在德国古典哲学鼎盛时期写成了他们的伟大诗篇。哲学与诗不相容的说法是不能成立的。其次，这种说法也与维柯所重视的心理功能发展的实况不相符。原始民族想象力较强虽是事实，难道他们就根本没有抽象的思考吗？就连维柯的最忠实的信徒克罗齐也认为“否认原始民族有任何理智性的逻辑”是一种错误[2]。形象思维和抽象思维固然有它们的对立矛盾，也有它们的协调统一。理智力的上升并不一定造成想象力的消失。维柯的错误在于把原始民族的诗看作唯一类型的诗，忘记了人类心理功能既然可以发展，诗也就可以发展。事实上诗和一般艺术虽然主要靠形象思维，但也并非绝对排斥抽象思维，因为人是一种有机体，他的各种心理功能是不能严格地机械地割裂开来的。理想的诗（和一般艺术）总是达到理性与感性的统一，象黑格尔所阐明的。

---

① 《新科学》第三卷第一部分第五章。

② 克罗齐《美学史》第五章。

(三)形象思维如何进行:以己度物的隐喻

在形象思维的研究方面,维柯的重要贡献在于对这种思维的进行程序发现了两条基本规律,一条是以己度物的隐喻,一条是“想象性的类概念”。

先说第一条。形象思维是原始民族认识事物的基本方式。维柯在《新科学》卷二里定下一些作为出发点的大原则,把它们叫做“要素”,其中第一条就是:

> 由于人心的不明确性,每逢它落到无知里,人就把他自己变成衡量一切事物的尺度。

这就是形象思维进行程序的一条规律。“人心的不明确性”指认识还限于感性方面,还不能进行抽象思考,对事物得出明确的概念。“无知是惊奇之母”,惊奇是求知的动力,在不知而求知中人凭什么去衡量事物呢?只能凭自己的切身的经验,这就是“以己度物”。维柯作了这样的说明:

> 当人们对产生事物的原因还是无知的,不能根据类似事物来解释它们时,他们就把自己的本性转到事物身上去,例如普通人说:“磁石爱铁。”①

人与人相吸引,相亲近,是由于爱。人看到磁石吸铁,找不到真正的原因,就凭自己的心理经验,把磁石想象为对铁有爱情。维柯认

① 《要素》34。

为诗的心理上的起源就在此：

> 心的最崇高的劳力是赋予感觉和情欲于本无感觉的事物，儿童的特征在于他们把无生命的事物拿到手里，和它们戏谈，好象它们和活人一样①。

诗人和儿童一样，“把整个自然看成一个巨大的生物，能感到情欲和效果”。“就是用这种方式，最早的神话诗人创造了第一个神话故事，一个最伟大的神话故事，即天神或雷神的故事。”②创造雷神的过程，上文谈“神的时代”时已经提到，是根据人自己的心理经验，“在象打雷扯闪那种情况之下，大半是一些体力极强大的人在发怒，用咆哮来发泄他们的暴躁情绪，人们就把天想象为一个巨大的有生命的物体，把打雷扯闪的天叫做天神或雷神”③。这就是神和宗教的起源，也就是神话和诗的起源。依维柯看，这是人类由野蛮状态或自然状态转到社会生活的关键。

在《诗的逻辑》部分，维柯还运用以己度物的原则来说明语言的起源。语言最初只用姿势和实物符号，后来才用文字，文字起初也是形象性的。所以最初的语言是一种“幻想的语言”，它“所用的材料是有实体的事物，这些事物是被想象为有生命的，而且大部分是被想象为神的”。他把这个原则叫做“诗的逻辑”。原始语言中“最有光彩的”隐喻格（metaphor）就是由“诗的逻辑”派生的，它的特点就在于“赋予感觉和情欲于无感觉的事物”，或是“把有生命的事物的生命移交给物体，使它们具有人的功能”。“每一个用这样

---

① 《要素》38。

② 《诗的形而上学》第一章。

③ 同上。

方式形成的隐喻格都是一个具体而微的神话故事。"维柯举了一些实例来说明隐喻：

> 在一切语言里，大部分涉及无生命事物的表现方式都是从人体及其各部分以及人的感觉和情欲那方面借来的隐喻。例如用"首"指"顶"或"初"，用"眼"指放阳光进屋的"窗孔"……，用"心"指"中央"之类。天或海"微笑"，风"吹"，波浪"轻声细语"，在重压下的物体"呻吟"。拉丁农民常说田地干"渴"，"生产"果实，让谷粮"胀大"；我们意大利乡下人也说植物"讲恋爱"，葡萄长得"发狂"，流脂的树"哭泣"。……在这些例子里，人把自己变成整个世界了。……人用自己来造事物，由于把自己转化到事物里去，就变成那些事物①。

从这些事例和说明来看，语言也还是一种诗的创造。维柯所说的"把有生命的事物的生命移交给物体"，或是"把自己转化到事物里去，就变成那些事物"，正是后来德国立普斯一派美学家们所说的移情作用。移情作用是人凭想象去认识事物的一个很原始很普遍的现象，过去休谟、博克、温克尔曼和康德等人也都注意到这种现象，不过把这种现象看作诗（包括一般艺术）的一个基本规律，还是从维柯开始。维柯的解释是：这种现象是一种隐喻，是人凭自己的心理经验来体会外在的事物。这种解释比起立普斯一派人所作的解释（在物我同一中我与物的情感和生命活动在不知不觉中往复交流）还较直截了当，也许还较符合事实。隐喻就是我国古代诗论家所说的"赋比兴"三体中的"兴"。三体之中只有"赋"是"直陈其

---

① 《新科学·诗的逻辑》第二章。

事”,“比”和“兴”都是“附托外物”,不同在“比显而兴隐”;“兴者起也,取譬引类,起发己心,诗文诸举草木鸟兽以见意者皆兴辞也”①,这里的解释又微有不同,着重的是“托物见意”,不象维柯所着重的是以己度物;但是都把这种现象看作隐喻,也都认为隐喻与诗人的形象思维有密切的联系。

(四)形象思维怎样形成类概念或典型人物

维柯对于形象思维研究的另一重要贡献在于他所提出的关于典型人物的一种独到的看法,即所谓“想象性的类概念”。原始民族还不会抽象思考,就不能对同类事物形成抽象的类概念。但“人心受到本性的驱遣,喜爱一致性”,这就是说,喜欢在事物中见出相同或类似。他们既不能形成类概念,用什么方式去领会和表达这种相同或类似呢?维柯认为原始民族都用形象鲜明的突出个别事例来代表同类事物。这种从个别来认识一般的方法所根据的是关于人心特性的一条规律:“每逢人们对远的未知的事物不能形成观念时,他们就根据近的习见的事物去对它们进行判断。”②例如:“儿童的本性使得他们根据从最初认识到的男人、女人和事物所得到的观念和名称,去了解和称呼一切和这些最初认识到的有些类似或关系的其他男人、女人和事物”③,例如见到年长的男人都叫“爸”或“叔”,见到年长的女人都叫“妈”或“姨”。“爸”“妈”等词对于儿童还不能是抽象的类概念,只是用来认识和爸妈相类似人物的一种具体形象,一种想象性的类概念。维柯还举原始民族的英雄人

---

① 孔颖达的《毛诗大序》的疏。古汉语文字起于象形、谐声和会意(参看许慎的《说文解字序》),也可印证维柯的见解。

② 《要素》2。

③ 《要素》48。

物为例："埃及人把凡是对人生有用或必要的事物的发明都归功于赫尔弥斯·特里斯麦吉特一个人。"①这就是赫尔弥斯本来只是一个有才能的发明家，埃及人便用他代表"发明家"这一类人物，原因是他们根本没有形成"发明家"这个抽象的类概念，于是一切发明家都成了赫尔弥斯。维柯对这种形象思维的说明如下：

> 原始人仿佛是些人类的儿童，由于还不会形成关于事物的通过理解的类概念，就有一种自然的需要，要创造出诗的人物性格，这就是形成想象性的类概念或普遍性相（一般），把它作为一种范型或理想的肖像，以后遇到和它相类似的一切个别事物，就把它们统摄到它（想象性的类概念）里面去。……正是用这种办法，埃及人把凡是对人类有用或必要的事物的发明都归到"社会哲人"这个类里，因为他们还不会抽象出象"社会哲人"这种须通过理智来理解的类概念，更不会抽象出埃及人之所以成为哲人的那种社会智慧，于是他们就把它想象为赫尔弥斯·特里斯麦吉特。

不但埃及人通过以个例代表一般的方式去创造出他们民族理想中的英雄人物，荷马史诗中的人物也是"希腊各族人民用来统摄同属一类的一切不同个体的"想象性的类概念：

> 举例来说，他们用阿喀琉斯（《伊利亚特》中的主角）来统摄一切英雄的勇猛的特质，以及由这些本性特质产生出来的一切情绪和习俗，例如急躁，苛严，难和解，狂暴，用武力霸占

① 《要素》49。例如在我国古代，工艺中的鲁班，医道中的华佗，也可以看作"想象性的类概念"。

一切权利，象贺拉斯描绘阿喀琉斯的性格时所总结出的。他们用俄底修斯（《奥德赛》中的主角）来统摄一切有关英雄智慧的情绪和习俗，例如警惕性，耐心，欺诈，耍两手，伪装，经常把话说得很妥帖，对行为却不介意，引诱旁人自陷错误，自投罗网。希腊人把凡是足够突出，能引起他们的还是迟钝的头脑注意而且联想到类型的那些个别人物的行动，都归到这两种人物性格上去。这两种人物性格既是由全民族创造出来的，所以只能被看作自然具有一致性的（一个神话故事的妥帖、美和魔力就在于这种适合于全民族的共同感觉到的一致性）①。

接着维柯就指出上文所已提到的诗的崇高性与人民喜闻乐见分不开的原则。人民对于这种人物性格之所以喜闻乐见，是由于他们反映出全民族的共同理想，即所谓“适合于全民族的共同感觉的一致性”。趁便指出，维柯在《新科学》里很少直接谈到美，在这里他却偶然露出他对于美的本质和美的标准的见解，一言以蔽之，美就是反映全民族共同理想，因而为全民族人民所喜闻乐见的东西。

此外，维柯还根据亚理斯多德在《伦理学》里所说的“观念窄狭的人把每一个别事例建立为一种原则”，说明了神话诗人对人物性格何以有放大和夸张的倾向。“由于这个缘故，在希腊拉丁诗人的作品里，神和英雄的形象总是显得比凡人的形象较巨大，而在野蛮风气恢复的时代②，在绘画里上帝、基督和圣母都画得格外大。”③

根据以上所述，可见维柯所说的“想象性的类概念”正是典型性格。他所理解的“典型”还偏于“类型”，不过他的看法比过去贺

---

① 《新科学》第三卷，第一部分第四章。
② 即“第二野蛮时代”，指文艺复兴早期。
③ 《新科学》第三卷，第一部分第五章。

拉斯和布瓦洛的类型说已迈进了一大步，因为他生动地说明了集中、夸张和理想化的过程，也比较圆满地说明了典型性格何以既是个别又是一般的问题。

四　对维柯的评价

维柯在笛卡儿的理性主义哲学弥漫全欧的时代，揭起反对笛卡儿的旗帜；在英国经验主义哲学刚在上升的时代，虽然承受了它的一些影响，而在坚持历史发展观点上和它也不很合拍，所以他在当时的地位是孤立的。也许是因为这个缘故，他在十八世纪欧洲学术界长期默默无闻，只对德国狂飙突进的先驱赫尔德发生过一些间接的影响。一直到十九世纪中叶，研究历史哲学的风气逐渐盛起来了，他才由法国史学家密希勒的翻译和介绍，开始引起西方学术界的注意。作为历史哲学的一位先驱者，他的功绩已得到广泛的承认；但是作为美学的一位先驱者，他所得到的评价还不很一致。

克罗齐在他的《美学史》里对维柯给了很高的评价，说"新科学实在就是美学"，美学这门新科学的真正的奠基人并不是鲍姆嘉通而是维柯。美学界逐渐注意到维柯，大半是通过克罗齐的介绍。克罗齐自认他的直觉说和美学与语言学的统一说都是继承维柯的衣钵。其实克罗齐从维柯那里所吸收来的恰恰是维柯美学中最薄弱的一个环节，即形象思维与抽象思维的绝对对立，而且维柯承认想象以感官印象为依据，而感官印象以客观存在为依据；克罗齐则否认直觉之前的感觉以及感觉所自来的客观存在，他的"直觉"也决不可能就是维柯的"想象"。克罗齐介绍维柯的功绩，一字不提他的历史发展观点。克罗齐对立普斯派的"移情作用"说持反对态度，因而对于维柯在这问题上的贡献也就轻轻地放过去。在克罗齐的手里，维柯在受到推崇之中也受到了歪曲。

鲍申葵在他的《美学史》里根本忽视了维柯的存在。近来韦勒克在他的一般说来很精审的《近代文学批评史》里[①]，认为维柯的"诗的看法和他的意大利同胞格拉维拿（见本文第一节——引者）的看法相差并不很远"，这就是说，他还是一个新古典主义的信徒，尽管维柯的全部思想都是反新古典主义的。韦勒克看不出维柯是"美学的奠基人"，只看出他是一位历史哲学家。理由之一是维柯在当时美学界没有发生影响，其实这一条应该也完全适用于否定朗吉弩斯；理由之二是维柯的许多美学论点在过去已有人分别地提出过，其实这一条应该也完全适用于否定康德。

"美学的奠基人"的争执是无聊的。美学是由许多工作者日积月累的贡献发展起来的，不可能指出某一个人来说他是"美学的奠基人"，鲍姆嘉通够不上这个资格，维柯也够不上这个资格。克罗齐对他的估价是偏高的。要衡量一个科学家的价值，只能看他对他那一门科学的发展有没有作出新的贡献。从这个角度来看，我们也不宜把维柯的地位摆得过低。

他的首要贡献是替美学带来了历史发展的观点和史与论相结合的方法。缺乏历史发展的观点是早期近代美学（从法国新古典主义、英国经验主义以及黑格尔以前德国古典哲学各派）的共同的严重缺点，连其中最为杰出的康德也非例外。法国启蒙运动者才略有历史发展的观点，特别是在孟德斯鸠（与维柯同时代，而且也是一位法学家）的著作中。不过法国启蒙运动者只偶尔零星地从历史发展观点讨论到文艺的问题，维柯却穷毕生精力去研究文艺及其他文化领域的历史发展。他在这方面的工作比黑格尔的差不多要早一个世纪。黑格尔之所以重要，也就因为在美学里运用了

---

① Rene Wellek：A History of Modern Criticism 第一卷，第 134 至 136 页，1955 年伦敦版。

历史发展观点。维柯是他的先驱者，也就应该得到足够的估价。这并不等于说，他（或黑格尔）的历史观点就是正确的。我们在介绍中已经指出他在这方面的缺陷。

在具体的美学问题上，维柯的突出的贡献在于对形象思维的研究。近代把形象思维提到美学中主要地位的要推英国经验派美学家们，但是他们只局限在机械的"观念联想律"的圈子里，并未能说明形象思维与艺术创造的真正关系。维柯从历史发展观点，生动地说明了这个关系，并且发现了形象思维的两条基本规律：以己度物的隐喻和想象性的类概念。前一个规律是后来的移情作用说所自出，后一个规律说明了典型人物是在个别中显出一般。此外，维柯还从原始诗歌（特别是荷马史诗）的研究说明了人按本性就都是诗人，原始诗歌的真正创作者是人民，而且把表达民族共同理想，为人民所喜闻乐见定为衡量美和崇高的标准。这种反映民主思想的美学观点也是值得珍视的。

专业的美学家们大半把视线集中到一个很窄狭的领域，维柯的《新科学》会有助于扩大这种美学家们的视野，使他们体会到文艺与一般文化的密切联系，不能把美学作为一门孤立的科学来研究。维柯还指出了艺术与语言的统一，这一点可能有深远的意义，特别是对于我们中国美学家们来说，因为汉语以象形、谐声、指事、会意为主，它的起源和发展会比任何其他语言（一般是拼音的）对美学家们提供更丰富的研究形象思维的资料。研究和充分利用这些宝贵的资料还有待于今后我国美学和语言学的工作者。

附录

柏拉图、亚理斯多德[①]

柏拉图(公元前 427? —348)出身雅典贵族，早年从哲学家苏格拉底求学。苏格拉底被雅典民主政权以破坏宗教和毒害青年的罪状处死后，柏拉图曾游历埃及等地。回雅典后，他创办学园，授徒讲学，并撰写哲学对话录，直到死时为止。柏拉图的对话录总共有四十多篇，内容涉及政治、伦理、文艺和教育以及当时争辩激烈的一些哲学问题。最著名的有体现他的政治纲领的《理想国》，讨论修辞学和辩证法的《斐德若》，讨论审美教育的《会饮》，和谈到理

---

① 这是杨周翰、吴达元、赵萝蕤主编的《欧洲文学史》上卷(人民文学出版社1964 年 1 月初版，1979 年 6 月修订再版)第一章第三节“古希腊古典时期文学和悲剧、喜剧”中的一部分，由朱光潜撰写。——编者注

想国的社会组织的《法律》等篇。这些对话中主要发言人都是苏格拉底，论敌则大半是诡辩派哲学家。柏拉图自己在对话中始终没有出场，苏格拉底可能就是他的代言人。

柏拉图生活在雅典贵族失势、民主派当权的时代，他提倡贵族政治，反对民主制度。在哲学上，他继承了苏格拉底的唯心主义，成为西方客观唯心主义哲学的始祖。他把"理式"或宇宙间的原则和道理看作是第一性的、永恒普遍的，至于感官接触的世界则是"理式"世界的摹本或幻影，无永恒性和普遍性，所以不仅是第二性的，而且是不真实的。柏拉图的哲学体系中还谈到关于爱情的理论。他反对把爱情当成利害关系和情欲的满足，认为爱情是从人世间美的形体窥见了美的本体以后所引起的爱慕，人经过这种爱情而达到永恒的美(理式)。这种思想虽然具有反对庸俗爱情的意义，但本质上是精神贵族的观点，是他唯心主义体系的一部分。后世的"柏拉图式的精神恋爱"，就是导源于他的爱情学说。

柏拉图在《理想国》里对诗人提出了两大罪状。第一，诗不能教人认识真理。例如画家画床只是模仿木匠制造的床，而木匠造床又模仿床之所以为床的道理(理式)，所以文艺只是"模仿的模仿"，"影子的影子"，"和真理隔着两层"。其次，诗滋养着应该由理智压制下去的"人性中的卑劣部分"，例如情感和欲念。而且，希腊诗人把神和英雄写得无恶不作，破坏了宗教信仰，起了伤风败俗的作用。根据这两大罪状，他把诗人逐出了他的理想国。但柏拉图实际上并不否定文学艺术，他只是反对具有民主倾向的文学艺术。他从反动的贵族利益出发，提出文艺必须服务于贵族政治的观点。

此外，柏拉图还发挥了希腊传统的灵感说。他认为创作的源泉是灵感，诗人须有神灵凭附，转入狂热状态，才能创造出伟大的作品。这也是客观唯心主义在创作理论上的表现。

柏拉图的对话录对希腊文学有很大的贡献。它的特点是用提

问、启发、诱导等方式解决疑难，以浅喻深，由近及远，层层深入，使读者不但看到思辨的结果，还看到思想发展的过程。柏拉图描写对话者之间的矛盾，具有一定的戏剧性。人物有一定的个性，如苏格拉底的发言总带些装傻。对话场所的描绘也颇生动。此外，他善于运用形象的比喻来说明抽象观念。例如，他用两匹马的活动来比喻人的灵魂中的冲突。一匹马驯良而懂得节制，代表德行；另一匹马桀骜不驯，代表情欲。这两匹马同驾一辆车子，发生了痛苦的冲突，使御者不能驱车升到诸天的绝顶。

公元三世纪，柏拉图的哲学思想由普洛丁发展为新柏拉图主义。这种新柏拉图主义在中古同基督教神学结合在一起，在哲学和美学方面统治了一千多年。柏拉图和新柏拉图派的思想在后来的文艺复兴、启蒙运动以及浪漫主义中也发生了很大的影响。

亚理斯多德（公元前 384—322）生在马其顿，父亲是御医。他二十一岁时赴雅典从柏拉图学哲学，柏拉图死后，他回到马其顿，当菲力浦二世的儿子亚力山大的教师三年，及至亚力山大即位东侵，他又回雅典开办一所学校，授徒讲学，撰写哲学和科学著作。

亚理斯多德并不维护奴隶主贵族制，他认为贫富悬殊会引起社会的动荡，只有中等的富裕才是幸福。在伦理学上，他提倡中庸哲学。亚理斯多德的思想代表了奴隶主中的中等阶层的利益。

在哲学方面，亚理斯多德发展了赫拉克利特的唯物的和辩证的思想，奠定了形式逻辑学的基础（《论工具》），论证了一般与特殊的统一，认为理性原则存在于感性事物之中，从而彻底批判了柏拉图的客观唯心主义的观点。但是在肯定神为创造因这一点上，他还是唯心主义的。

在文艺理论方面，亚理斯多德利用他那丰富的哲学和自然科学知识，对希腊文艺作出了总结。他的《诗学》和《修辞学》都是这种总结的结果。他抓住了文艺的一些基本问题，作出了在当时是

最深刻的解答。

亚理斯多德的《诗学》首先阐述文艺和生活的关系，他发扬了古希腊传统的“模仿说”，认为现实世界是文艺的蓝本，文艺是对现实世界的模仿。模仿并不是消极的抄袭，而是通过观察和认识，来反映现实中具有普遍意义的事物。《诗学》第九章有一段比较诗和历史的话是极其重要的：“诗人的职责不在描述已发生的事，而在于描写可能发生的事，即按照可然律或必然律是可能的事。诗人和历史家的……差别在于，历史家描述已发生的事，而诗人却描述可能发生的事，因此，诗比历史是更近于哲学、更严肃的；因为诗所说的多半带有普遍性，而历史所说的则是个别的事。所谓普遍性是指某一类人，按照可然律或必然律，在某种场合下会说些什么话，做些什么事——诗的目的就在此，尽管它给所写的人物安上姓名。至于所谓特殊的事则指例如亚尔西巴德[①]所做的事或所遭遇到的事。”这段话有几点含义，首先，诗有诗的真实，它是合乎规律的，带有普遍性的，所以柏拉图说诗不显示真理的论点不能成立。其次，诗的真实不同于历史的真实，艺术的真实不同于生活的真实；诗是虚构，在虚构中揭示事物的必然性而抛去偶然性，所以诗或艺术的真实可以高于生活的真实。这就推翻了柏拉图认为艺术只是“影子的影子”的论点。再次，诗可以通过“安上姓名”的个别人物来显示出普遍性和必然性，这就是“一般与特殊统一”的观点。

由于认识到诗必须符合可然律和必然律，显示事物的内在联系，亚理斯多德特别强调作品必须是有机整体，从这个观点出发，他认为无论是史诗还是悲剧，都应以动作或情节为纲，而不应以人物性格为纲，因为以情节为纲，较易显出事件发展的必然性。情节

---

① 雅典著名政治家。

要整一，一部作品只应有一个主要的情节，从开始发展到顶点，然后转到必然的结局。

亚理斯多德在《诗学》里着重分析了悲剧。第六章里悲剧的定义是重要的："悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的动作的模仿；用的是由各种雕饰来提高的语言，不同的雕饰用在不同的部分；方式是通过动作而不是通过叙述；引起怜悯和恐惧，从而导致这些情感的净化。"接着，他指出"动作须有动作的人物，人物必然具有性格和思想两方面的特点"。这样，亚理斯多德就指出了分析一般戏剧作品所必须考虑到的六个要素：动作（情节）、人物性格、思想、语言、表演（通过人物动作，不通过叙述）和歌唱（因为希腊悲剧有合唱队）。此外，他还指出悲剧所引起的情感是对人物所受灾祸的怜悯和恐惧。这些情感在看悲剧时受到"净化"，所以对心理能起健康的影响。这里也就批判了柏拉图的文艺伤风败俗的观点。

他在论悲剧时，强调动作的整一，并指出悲剧的时间不应无限制地延续。这些观点后来被古典主义者引申为悲剧的三一律。

总的说来，亚理斯多德的文艺观点是符合现实主义的。他的《诗学》为西方的文艺理论奠定了基础，两千多年来一直有深远的影响。

启蒙运动概况的提纲(残稿)[1]

一　启蒙运动的历史使命和成就

启蒙运动是西方新兴资产阶级继文艺复兴之后第二次反教会神权、反封建专制的伟大文化运动。

路易十四死在1710年,法国封建专制开始没落;

法国资产阶级革命爆发在1789年,法国资产阶级的胜利。

启蒙运动发生在这两个日期的中间:对教会和封建制度的进

---

① 本文为新发现的残稿,约作于1980—1981年间,是为《中国大百科全书·外国文学Ⅱ》准备写条目的提纲。——编者

一步的冲击，为法国革命作思想准备。

法国十七世纪，即路易十四世纪，经济基础还是很薄弱性的。

教会和封建政权不是削弱而是加强：封建贵族和教会僧侣的联合专政，第三等级（平民）无权。

法国十七世纪古典主义文学基本上是封建性的经济基础的反映。教育权大半掌握在耶稣教会僧侣手里，学校里教学课程主要是拉丁古典和《圣经》，用拉丁语。

十八世纪的经济基础开始转变，工商业日渐发展，自然科学兴起，资产阶级力量日益上升，英法间的文化交流，英国处于较高的经济政治发展阶段，启蒙运动领袖受到英国影响。

主要领袖：伏尔泰，狄德罗，卢梭，孟德斯鸠等。

主要宣传工具："各门科学，艺术和行业的按理性编制的词典"，简称《百科全书》。1751年至1780年完成。

启蒙运动（Augklasüng）的名称是德国人起的，法国人称为"百科全书派"。"启蒙"＝照亮，标榜"理性"。

《百科全书》的目的：用近代哲学和科学的文化知识"照亮"人们的头脑，恢复教会迷信和欺骗所迷昧化的"理性"，根据理性去扫除社会罪恶根源。

"理性"是什么？普遍人性论的一种应用，恩格斯《反杜林论》："这个永恒的理性实际上不过是正在发展成为资产者的中等市民理想化的知解力！"

恩格斯对法国启蒙运动者的评价和批判，《反杜林论》："引论"，列宁；空想社会主义，马克思主义三大来源之一。

黑格尔："世界用头立地的时代"，理性思想是衡量一切的标准。这是历史唯心主义，小资产阶级的空想社会主义。

反动派对百科全书派的迫害。

《百科全书》1780年在德国完成，1879年爆发了法国革命，恩格

斯对法国资产阶级革命的评价,《反杜林论》导言,第三编254页。

二　启蒙运动在文学上的成就和影响

1. 文学的范围问题

在戏剧方面,法国十八世纪比不上十七世纪;在诗歌小说方面,十八世纪比不上十九世纪。

把一切带有艺术性的语言写作都叫做文学,十八世纪法国文学的成就还是丰富的、伟大的。

新方向:自觉地把文学当作宣传各种思想的武器;明确地主张文学要反映现实生活,内容比形式重要。

2. 体裁多样化

讽刺性的小故事:伏尔泰的《老实人》和《天真汉》。

对话式的小说:狄德罗的《拉摩的侄儿》。

书信体的小说:卢梭的《新爱洛绮丝》。

对话式的哲学论文:《狄德罗和达朗伯的对话》。

书信体的文艺论文:卢梭劝阻达朗伯在日内瓦设剧院的信。

书信式的游记感想:伏尔泰的《英国书简》,孟德斯鸠《波斯人书简》。

半小说式的自传:卢梭的《忏悔录》。

半论文式的教育小说:卢梭的《爱弥尔》。

正式的论文:卢梭的《论人类不平等的起源》;康狄雅克的《论感觉》。

词典:《百科全书》、伏尔泰的《哲学词典》、霍尔巴哈的《袖珍神学》。

戏剧:狄德罗的《一家之主》、博马歇的《费加罗的婚礼》和赛尔维尔的《理发匠》等等。

启蒙运动代表文学方面的革新派。

十七世纪古典主义模仿拉丁古典，厚古薄今，当时就已开始了持续到一百多年蔓延全欧的古今之争。

厚古薄今派代言人：古典主义文艺理论家布瓦洛(《诗艺》)。

厚今薄古派代言人：帕罗(《古今对比》)。

十八世纪厚今薄古派代言人：伏尔泰。

启蒙运动在戏剧方面奠定了“市民剧”的新方向。

理论基础：狄德罗的《论戏剧体诗》,《和多华尔的谈话》，莱辛(德)：《汉堡剧评》。

实践尝试：狄德罗的《私生子》和《一家之主》；博马歇的戏剧作品(见上文)；莱辛(德)的《智者纳旦》。

市民剧的基本要求：

1. 内容：反映一般市民的现实生活，特别是家庭生活。

2. 形式：用散文，语言真实，排场简单自然。

十九世纪挪威剧作家易卜生、英国剧作家萧伯纳和俄国剧作家契诃夫等人的作品都是由市民剧脱胎的。

启蒙运动的市民剧对十九世纪市民小说的影响：

内容：表现资产阶级现实生活，特别是家庭生活。

形式：日常语言，现实主义的创作方法，狄德罗对于“真实”的理解有时限于细节的真实，已流露自然主义的倾向。

卢梭的思想和作品开了浪漫主义的风气：“浪漫主义的父亲”，主要由于卢梭表现出资产阶级最本质的个人主义，强调热情和幻想，这些是浪漫主义文学的特色，包括积极的和消极的两方面。积极：对现实不满，追求较光明的未来，有革命要求；消极：看不清正确的出路，幻想破灭，便脱离现实，落到颓废主义。

狄德罗对于艺术与自然的看法

在法国十八世纪启蒙运动的领袖们之中，对文艺各部门兴趣最广泛，而且在文艺理论方面留下论著最多的要推狄德罗。他的政治出发点是反对封建统治和天主教会的斗争，哲学出发点是唯物主义和无神论，所以他的文艺见解，尽管有时好象前后不一致，基本上却是现实主义的。和启蒙运动中其他领袖一样，狄德罗对于自然的信念是坚定不移的。这种重视自然的态度，一方面，和他们的政治斗争分不开，他们认为当时社会制度是违反自然的，所以他们要用“回到自然”作为改革社会的一种途径。他们所理解的“自然”是与他们所号召的“理性”一致的。另一方面，对自然的崇拜也是当时工业与科学发展的反映，他们开始窥探到自然的奥妙与威力，例如他们所用为宣传武器的《百科全书》，就很注重有助于

生产的科技知识。

在文艺方面，启蒙运动是接着十七世纪法国新古典主义而来的。新古典主义的基本毛病就在矫揉造作，不自然，例如文艺作品中所写的人物和情境都是从历史传统中借用来的，所用的体裁、形式、技巧和语言也都是根据希腊罗马的陈规来处理的。这种文艺本来要假借古代英雄人物的煊赫的排场来为十七世纪封建宫廷作点缀，狄德罗代表上升的资产阶级，在文艺方面首先要做的事，就是打破这种宫廷文艺统治的局面，建立一种新型的文艺，使上升的资产阶级的人物和理想得到表现，他们的听众能从文艺中受到符合他们阶级利益的教育。就是在服从自然的旗帜下，狄德罗号召冲破过去悲剧和喜剧的框子，建立一种新型的严肃剧或市民剧。在这个新剧种里，背景不是古代宫廷而是现代家庭，人物不是"英雄"而是一般市民，题材不是丰功伟绩而是日常生活和社会关系，形式不是受古典规则束缚而是比较自由的，语言不是音调铿锵、文字典雅的冗长的诗句，而是听众自己在日常生活中所说的和懂得的口语。这样就奠定了话剧的地位。

艺术要根据自然，所以首先就要从研究自然入手。在《画论》里，狄德罗力劝艺术家离开工作室到农村去，不要老是在临摹近代文化腐蚀的体格不健康的雇用的模特儿，而要深入生活，和劳动人民打成一片。这是他原来的话："儿子，你要想认识真理，就得深入生活。……去熟悉各种不同的社会情况。住到乡下去，住到农家茅棚里去，访问左邻右舍，最好是瞧一瞧他们的床铺、饭食、房屋、衣服等等，这样，你就会了解到那些奉承你的人设法不让你知道的东西。要更多地想到这个事实：只消有一个有势力的坏人，就够使成千成万的其他的人哭泣呻吟，咒骂自己不该投生在人世。还要想到，并不是自然使人生下来就当奴隶，世上没有什么比自然更有势力。奴隶制度是由流血和征服产生的，一切道德体系，一切政治

机器，只要是为了离间人与人的关系而设立的，就都是坏的。”[①]这种了解人民和同情人民的呼声在当时作家中是不易听到的。在这里我们可以很清楚地看到狄德罗已开始从阶级观点看社会问题，而自己也很明确地站在被统治、被压迫的人民大众方面，要使文艺为人民大众的阶级斗争服务。“一唱雄鸡天下白”，所以恩格斯说启蒙运动是法国资产阶级革命的准备。

狄德罗首先肯定“摹仿自然”是艺术的基本原则。这个原则本来在古希腊就已奠定下来，不过不同时代的人对这个原则有不同的理解而已。新古典主义者所理解的“自然”是抽象化的“人性”，他们认为古人所传下来的“规则”就是“方法化过的自然”，“摹仿自然就是摹仿那些规则”[②]。狄德罗抛弃了这种自然观，更多地着重自然的规律性。他在《画论》里开章明义地说：“自然所创造的东西没有不正确的。一切形式，无论是美是丑，都有它的原因。一切存在的事物没有一件不是象它应该那样的。”接着他举双眼失明的少妇为例，说明眼眶下陷这一点事实会影响到全部面孔乃至全身的形状。从此可知他的“美在关系上见出”那句有名的定义所指的正是美揭露了事物的内在联系。在另一段话里，他把美和真联系起来，说得更清楚：“艺术中的美和哲学中的真都是根据同一基础的。这种真是什么？真就是我们的判断与事物的一致。摹仿出来的美是什么？美就是所描绘的形象与事物的一致。”[③]这几句话看来象很简单，但是西方哲学经过两千多年的迷途摸索，才终于达到这个简单而正确的结论。这在实质上就是反映论。

---

① 转引自阿尔泰莫诺夫、格腊日丹斯卡雅《十八世纪外国文学》俄文版第二四六至二四七页。

② 参见英国新古典主义诗人蒲柏《论批评》。

③ 转引自阿尔泰莫诺夫、格腊日丹斯卡雅《十八世纪外国文学》俄文版第二四六页。

狄德罗的反映论在某种程度上已跳越过十八世纪所流行的机械唯物论，表现出一些辩证的因素。他一方面始终坚持艺术要摹仿自然，另一方面也再三强调摹仿并不是被动地抄袭，而是要见出艺术家的主观能动性和创造作用；强调艺术并不等于自然，它要从根据自然进到超越自然。他说："自然有时是枯燥的，艺术却永远不能枯燥"，所以艺术对于自然首先要有所选择。"摹仿自然并不够，应该摹仿美的自然。"美一定同时是真实的，但是真实的不一定就美，有了真实，不一定就保证有好的艺术作品。他在《谈演员》里说得很明确：

> 乙：但是它应有自然的真实呀！甲：一个雕刻家把一个丑陋的模特儿忠实地刻成雕像，那里面也有自然的真实。人们尽管称赞这种真实，对整个作品却觉得贫乏可厌。

狄德罗在这里要说明的主要是美与真虽同一而又对立的道理，并非一律反对艺术表现丑陋的事物。在《波旁的两个朋友》里，他说得很明白：

> 一位画家在画布上画了一个人头。其中一切形式都很坚强、雄伟、端方四正，这是一个最完美最罕见的整体。在看这幅画时我感到尊敬和羡慕，也感到骇然。我想在自然中找它的蓝本，却找不着，所找到的却是软弱的、纤小的、卑微的。这里画的是一个理想的头，我觉得，我这样想。但是画家应该使我看到额上露出一点轻微的裂痕，鬓角显出一个小瘢点，下唇显出一个小得看不见的伤口才好；这样，这幅画马上就会从理想变成一幅画像了。眼角或鼻梁旁边如果有点天花的遗痕，这样的女人面孔就不是爱神维纳斯的面孔，而是我的邻家某

一个女子的画像了。

从此可见，狄德罗所说的“美的自然”，也并非温克尔曼所宣扬的那种无瑕可指的“理想的美”，而是要表现出真实的个性，要见出他的美的定义所要求的那种“关系”或内在联系。

在自然界，事物的内在联系往往淹没在许多偶然现象里面，不易为人所察觉。艺术家的作用就在通过选择、分析与安排，把偶然的东西排除出去，把事物的本质和内在联系突出地揭示出来。狄德罗认为这个过程就是“想象”（我们所说的“形象思维”）。在《论戏剧体诗》里，他替“想象”下了一个很精确的定义：

> 从某一假定现象出发，把一系列的形象，按照它们在自然中必然有的前后联系，思索出来，这就是根据假设进行推理，也就是想象。

这个定义之所以是精确的，因为关于文艺，从主观活动方面来看，最基本的问题是形象思维与抽象思维的统一；从客观现实方面来看，最基本的问题是个别形象与普遍性的统一，狄德罗在这个定义里把形象思维的逻辑性以及个别形象的内在必然性与普遍性都揭示出来了。因为艺术要揭示事物的内在逻辑，所以比起记载事实的历史更逼真。在《论戏剧体诗》里，他说：

> 比起历史家来，戏剧家的真实性较少而逼真性却较多。

在《理查逊的礼赞》里，他又说：

> 最真实的历史也是满纸谎言，而你的小说却充满着真

理……历史往往只是一部坏小说，而象你所作的小说却是一部好历史。

这些话显然受到亚理斯多德在《诗学》里所作的诗与历史比较的影响，其主要意图在指出历史所记载的带有偶然性的已然事实和揭示普遍性与必然性的艺术形象之间的分别，也就是自然与艺术的分别。这种分别说明了艺术何以既根据自然而又超越了自然，是因为理想化和典型化了。所谓“理想化”，并不是把本来丑的自然描绘得较美些，而是通过剪裁、提炼、概括与集中，把在自然中本来为偶然现象所掩盖起的事物的本质和内在逻辑揭示出来。在《谈演员》里，他质问他的论敌说：

如果说生糙的自然和偶然的安排比艺术做得还要好，而艺术对此势必加以损坏，请问：大家所赞扬的艺术的魔力究竟何在呢？难道你不承认人可以美化自然吗？

很显然，“美化自然”就要损坏“生糙的自然和偶然的安排”。这种“美化”的结果就是艺术，不复是自然了。狄德罗举雕刻为例来说明这个道理：

雕刻先从第一个碰到的范本着手摹仿，后来发现另外一些范本比第一个好，于是先就这许多范本的大毛病加以修改，再就它们的小毛病加以修改，经过这样反复修改和一系列工作之后，它就终于造成一个形象，这个形象已不复是自然了”（重点系引者所加）。

这里所说的就是艺术对自然加以选择、提炼、集中和概括的过程，

这样做成的形象“不复是自然”，而是体现艺术家的理想的艺术作品。这样的艺术作品的美就是“理想美”。在评介 1767 年巴黎绘画雕刻展览的《沙龙》里以及在《谈演员的矛盾》里，狄德罗再三强调“理想美”与“现实美”的分别。这种分别正在于前者是经过艺术家“意匠经营”，根据自然而又超越自然，体现他的理想的一种美，而后者却是生糙自然所呈现的，还不合理想，只能用作艺术素描的一种美。换句话说，前者是创造的、观念性的，而后者不是这样。狄德罗把艺术家在心中构思成的体现理想的形象叫做“理想的范本”。“理想的范本”提炼自然的范本，艺术作品则根据理想的范本。这种理想的范本其实就是我们一般所说的“典型形象”，从《谈演员》里一段话可以见出：

> 乙：你认为‘某一伪君子’(un tartuffe)和‘准伪君子’(le tartuffe)究竟有什么分别？甲：毕亚行员是某一伪君子，格里则尔神父是某一伪君子，但都不是准伪君子。屠瓦拿财务员是某一贪吝鬼，但不是准贪吝鬼。准贪吝鬼和准伪君子是根据世上所有的一切屠瓦拿和一切格里则尔来形成的。这要显示他们的最普遍、最显著的特点。这不恰恰是某一个人的画像；也没有什么人能在这里面认出自己来。

“某一伪君子”还是自然，还是属于历史范畴的带有偶然性的个别已成事实；“准伪君子”才是艺术作品，是经过创造过程的“理想的范本”，是带有普遍性与必然性的单整的形象，是显现“一般与特殊统一”的典型。这种典型虽是根据自然而却不是自然中生来就有的(“没有人能在这里面认出自己来”)，它是由艺术家创造的，所以是“观念性的”，不复是自然的。典型美也是理想美或艺术美，而不是自然美或现实美。

艺术美与现实美，哪一种地位较高呢？狄德罗对这个问题作过两个好象自相矛盾的答案。他一方面说："连最美的图画中的和谐也只不过是自然和谐的一种软弱的摹仿"[①]；另一方面，除掉上文已提到的肯定诗比历史更逼真以外，他还说："事实是这些构图宣扬自然的雄伟与庄严，做得比自然本身还更有力。"[②]这两个答案是否果真自相矛盾呢？

毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中说过：

> 人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，……虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。

如果我们细心体会这段经典性的指示，就不难理解狄德罗肯定好象自相矛盾的两点，和毛泽东同志所说的正相符合，这种同时肯定两点的看法才是辩证的看法。就作为艺术源泉来说，自然永远比艺术更生动、更丰富；就作为集中的理想化的反映来说，艺术却可以而且应该超过自然，达到自然所没有达到的水平。

最后，我们理应问一声：狄德罗的这种对艺术与自然的看法对我们当前的美学讨论有没有现实意义呢？我看不能说没有，因为我们的美学界显然还流行着一种思想倾向：认为脱离了人的主观能动性和创造活动，艺术仿佛就可以被动地反映现实，艺术所塑造的典型仿佛就是现实中原已存在只消搬过来的典型，艺术美仿佛

---

① 《狄德罗全集》第十二卷，第八一页。

② 同上书，第十一卷，第一四〇页。

就是从现实中依样画葫芦似地抄袭过来的自然美；美仿佛是一种天生自在的“不依人的意志为转移的”绝对的永恒的客观存在，人的主观能动性和创造性，人的世界观和阶级意识等等对这种美的形成都绝对不起作用，如果有人认为这些主观因素对美能起作用，那就是肯定了精神第一性，就是主观唯心主义。这种思想倾向和马克思主义从生产实践出发的美学观点以及毛泽东同志对马克思主义所建立的美学观点的发挥是对立的，而且也比十八世纪的狄德罗还落后一大步。狄德罗至少看出了艺术美的理想性，看出了艺术虽根据现实而也要超越现实；看出了艺术家在塑造典型形象的过程中发挥了他的创造作用，实现了他的理想，而且这个过程对作品的美是必然起作用的。人们尽管可以不同意狄德罗的看法，但是如果把它戴上主观唯心主义的帽子而抛之大海，恐怕也未必就算解决了问题。狄德罗的看法，至少应该引起持和他相反的看法的人们在自己的看法上打一个问号，多学习一点，多思考一点，多摆一些事实，多讲出一些道理来，进行更深入的辩论。这恐怕是解决美学问题的一个较好的办法。

（载《光明日报》，1961 年 2 月 23 日）